Anul XIV **1969**

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

SERIES PHILOLOGIA

FASCICULUS 2

Redacţia: CLUJ, str. M. Kogălniceanu, 1 ● Telefon 1 34 50

SUMAR — TARTALOM — СОДЕРЖАНИЕ — SOMMAIRE — INHALT — CONTENTS

MOMENTE DE RĂSCRUCE ISTORICĂ

Unice prin însemnătatea și urmările lor, momentele de răscruce istorică dobîndesc, prin perspectiva anilor, o semnificație ce depășește obișnuitul. Faptul este poate cel mai evident atunci cînd se-ntîmplă ca aniversările în cifre rotunde ale mai multor momente majore din această istorie, unite ca sens chiar prin geneza lor, să se întîlnească în mod firesc în desfășurarea istorică. Fiindcă ce alt tîlc am putea desprinde din lupta multiseculară pentru realizarea statului unitar decît reflexul aceleiași aspirații, adînc săpate în ființa poporului nostru, ce s-a manifestat la fel de puternic acum un sfert de veac, prin actul istoric de la 23 August 1944, în acțiunea zdrobirii fascismului? Iată de ce un prilej ca cel al aniversării semicentenarului *Unirii* Transilvaniei cu vechea Românie revelează, în acest moment, sensul izbînzilor pe care eforturi unanime, nelipsite de jertfe, le-au ridicat în epocă.

Răstimpul de 50 de ani, care s-ar părea că nu îngăduie decît o viață de om, s-a dovedit atît de fecund pentru generațiile crescute în Universitatea noastră din momentul intrării ei în frontul activ și organizat al culturii patriei, încît ar fi cu neputință ca un cronicar să-i poată cuprinde, în cîteva rînduri omagiale, realizările. Prea multe ar fi numele celor demni de cinstirea urmașilor, prea însemnate năzuințele care i-au călăuzit și operele în care acestea s-au concretizat. Dăinuiesc în panteonul viu al Universității figurile ilustre ale marilor profesori: truda și sacrificiul acelor oameni de știință și de litere care vor constitui în permanență un model pentru tineretul nostru studios.

Prestigiul de focar de cultură în această parte a țării pe care și l-a dobîndit Clujul, a fost consolidat pe deplin în anii din urmă, cînd, dovedindu-se la înălțimea înaintașilor, fiii Almei Mater Napocensis n-au precupețit nici forțe, nici talent în opera de edificare a unei culturi noi, socialiste. Universitari români, maghiari și germani, animați de același ideal al integrării în efortul colectiv al întregii națiuni, își aduc zi de zi, în biblioteci și săli de curs, în laboratoare și amfiteatre, contribuția lor ce se bucură de înalta apreciere a conducerii superioare de partid și de stat — așa cum a fost concretizată în cuvîntul tovarășului Nicolae Ceaușescu

la întîlnirea sa cu intelectualii clujeni din toamna anului 1968 — la „sporirea tezaurului culturii noastre socialiste, la instruirea și educarea celor ce vor construi societatea comunistă".

Publicațiile științifice ale Universității „Babeș-Bolyai" se bucură de un frumos prestigiu atît în rîndurile specialiștilor din țară, cît și peste hotare, puține fiind centrele universitare străine în care revistele clujene și în primul rînd seriile revistei „Studia" să nu fie solicitate cu real interes.

Gazdă a numeroase consfătuiri, simpozioane și alte manifestări științifice la nivel național și internațional, Clujul s-a dovedit întotdeauna la înălțimea exigențelor deosebite impuse de actuala dezvoltare a științei și culturii contemporane. Opinia aceasta a fost confirmată pregnant cu ocazia unor evenimente științifice de mare rezonanță care au avut loc în ultima vreme în țara noastră — dacă ne-am gîndi numai la cele două congrese internaționale de lingvistică (*Al X-lea Congres Internațional al Lingviștilor*, 1967 și *Al XII-lea Congres de Lingvistică Romanică*, 1968) sau la *Congresul Național de Literatură Comparată* —, manifestări la care universitarii clujeni au înregistrat o prezență dintre cele mai active.

Dacă bilanțul retrospectiv, spre care îndeamnă întotdeauna prilejurile de această natură, consemnează o asemenea strălucită încununare a eforturilor predecesorilor în zilele noastre, aceasta se datorează în primul rînd — să o spunem încă o dată cu recunoștință și mîndrie — condițiilor de lucru și climatului de înflorire spirituală care au fost promovate la noi în acest ultim sfert de veac.

Și-a asumat Partidul Comunist Român, prin politica sa înțeleaptă, această nobilă misiune de a împlini și a ridica pe o treaptă superioară marile tradiții ale culturii noastre. Și în acest domeniu, programul, hotărîrile adoptate de Congresul al X-lea sînt cu adevărat emanația voinței și gîndirii colective a partidului, a poporului, a întregii noastre societăți. În acest concert general de emulație spirituală revista noastră aspiră să contribuie în continuare, pe măsura forțelor ei, la importanta misiune care revine publicațiilor științifice ale țării.

De aceea la aniversarea marii sărbători a Eliberării patriei de sub jugul fascist pe care întreaga noastră națiune o cinstește la împlinirea celor 25 de ani, participă și Facultatea clujeană de filologie cu toată zestrea științifică dobîndită în acest scurt, dar revoluționar răstimp.

Certitudini în perspectiva aniversării

MARIN PREDA

de

LEON BACONSKY

Cel mai selectiv bilanț literar al ultimului sfert de veac ar înscrie negreșit numele lui Marin Preda la capitolul *certitudinile majore* ale prozei românești contemporane.

Cele cîteva date esențiale pe care ni le oferă biografia sa îl situează de altfel de la început în categoria creatorilor care s-au afirmat datorită unei nedezmințite *vocații*, în perspectiva căreia nu au existat obstacole care să nu poată fi surmontate. Născut la 5 august 1922, în comuna Siliștea-Gumești din județul Teleorman, într-o familie împovărată (asemănătoare în multe privințe cu aceea a lui Ilie Moromete, din primul său roman), scriitorul a cunoscut încă din copilărie privațiunile, fiind silit să-și cîștige existența muncind cot la cot cu membrii maturi ai familiei. Ca și mezinul Niculae Moromete, reușește și el să-și depășească însă condiția, orientîndu-se inițial spre profesia întîiului său povățuitor și sprijinitor, învățătorul Ion Georgescu-Balaci. După absolvirea a șapte clase primare, îl întîlnim așadar elev al școlii normale din Abrud, de unde se mută în al doilea an, împreună cu colegii, la Cristurul Secuiesc și apoi la București. Atras de literatură încă de pe băncile școlii primare, cînd bunul său dascăl izbutește să-i și publice o „povestioară" într-o gazetă județeană, tînărul Marin Preda se remarcă în acest sens și ca „normalist", fiind apreciat în mod special de profesorul său de română de la Cristur, Justin Salanțiu[1]. În București, destinele sale scriitoricești se limpezesc apoi destul de curînd, grație, pe de o parte, solicitudinii cu care e întîmpinat de un E. Lovinescu — al cărui cenaclu îl și frecventează un timp — sau, mai ales, de către statornicul protector al debutanților care a fost și este poetul Miron Radu Paraschivescu, iar pe de altă parte, posibilității de a-și valorifica primele încercări în calitatea sa de corector sau redactor

---

[1] Cf. Boris Buzilă, *5 minute cu Marin Preda*, în „Magazin", I (1957), nr. 1.

al unor publicații ca „Timpul“ (1942), „Evenimentul zilei“ (1943), „România liberă“ (1945). Numeroase povestiri, nuvele ori fragmente epice mai ample, pe care le publică în timpul războiului și mai tîrziu, pînă prin 1950[2], îl consacră astfel ca talent autentic, orientat îndeosebi către universul rural. Din bogata producție a acestui deceniu se va constitui, în 1948, culegerea selectivă *Întîlnirea din Pămînturi*, apărută în două ediții aproape consecutive. Entuziasmat de proza tînărului său confrate, aflat în pragul debutului editorial, M. R. Paraschivescu îl prezintă cu neprecupețite elogii în notița ce însoțește *Salcîmul* lui Marin Preda, republicat în „Revista literară“ (an. III, nr. 5, din 16 martie 1947): „Plecat de pe băncile școalei normale, vagabond pe ulițele bucureștene, ucenicind apoi stăruitor și modest prin lucrul greu și prost plătit, de noapte, al redacțiilor, publicînd rar și citind mult, — Marin Preda este, între tinerii de leatul lui, nădejdea cea mai plină și mai realizată pînă acum“. Și mai departe, după cele cîteva cuvinte de laudă la adresa *Salcîmului*: „Cititorul își poate da singur seama de forța talentului lui Marin Preda, în care îndrăznim să prevedem peste zece, cincisprezece ani, pe unul din romancierii de seamă ai literaturii noastre“. Ceea ce s-a și întîmplat, ba încă într-un interval de timp mai scurt decît cel bănuit de primul comentator al său: în 1955 M. Preda se afirmă cu *Moromeții*, roman căruia îi urmează *Risipitorii* (1962 și 1965 — ediția revăzută), al doilea volum al *Moromeților* (1967) și *Intrusul* (1968). Între timp, nuvelistica sa sporește de asemenea cu *Ana Roșculeț* (1949), *Desfășurarea* (1952), *Ferestre întunecate* (1956), *Îndrăzneala* (1959), *Friguri* (1963), scrieri dintre care unele anunță, împreună cu ultimele romane amintite, și o diversificare tematică și artistică a prozei lui Marin Preda — scriitorul veșnic tentat de înnoire și analistul prin excelență al generației sale, cum l-a considerat pe drept cuvînt critica.

Principalele elemente ale artei de analist — îndeosebi al conștiinței țărănești — care l-a impus pe Marin Preda pot fi desprinse încă din primele sale încercări cunoscute.

Concepută sub forma unui monolog, aparent lipsit de coeziune epică, schița *Pîrlitu'*, de pildă, definește în final două caractere, destul de bine individualizate nu doar ca tipuri sociale, ci și sub raportul vieții lor interioare: Manolea al Stoichii și Ilie Ghioc. Cel dintîi se autocaracterizează, prin monologul său, rostit dintr-o suflare aproape, în fața unui auditoriu pe care-l bănuim mai mult, din rarele notații exclamative ce-i punctează

---

[2] *Pîrlitu'*, în „Timpul“, VI (1942), nrele 1771—1772; *Strigoaica*, ibid., nr. 1809; *Calul*, ibid., nr. 1820; *Salcîmul*, ibid., nr. 1852; *Noaptea*, ibid., nr. 1882; *La cîmp*, ibid., nr. 1930; *Colina*, în „Vremea“, XVI (1943), nr. 689; *Rotila*, în „Evenimentul zilei“, IV (1943), nr. 1420; *Plecarea*, în „Tinerețea“, I (1945), nr. 11; *Doctorul*, ibid., nr. 16; *Iubire*, în „Viața socială C.F.R.“, XIII (1945), nr. 8; *Ceata*, în „Lumea“, I (1945), nr. 14; *Nepotul*, în „Studentul român“, II (1946), nr. 2; *Întîia moarte a lui Anton Tudose*, în „Revista literară“, III (1947), nr. 11; *Casa de-a doua oară*, în „Contemporanul“, I (1946), nr. 26—27; *Începutul afacerii cu Palici*, în „Flacăra“, I (1948), nr. 41; *Povestea unei călătorii*, în „Viața românească“, II (1949), nr. 3—4 ș.a. Cîteva sînt reluate în versiunile superioare artistic ale unor nuvele ca *Întîlnirea din Pămînturi*, *O adunare liniștită*, *Înainte de moarte*.

relatarea. Din expunerea precipitată a acestuia se conturează însă totodată și profilul moral al celui de-al doilea personaj, ginerele lui Manolea, Ilie Ghioc, „pîrlitul". Dar ceea ce surprinde de la început în schița debutantului nu este doar acuitatea observației psihologice, datorită căreia personajele dobîndesc o deosebită consistență, ci și știința remarcabilă a compoziției, precum și autenticitatea, rar întîlnită, chiar la unii scriitori cu experiență, a limbajului folosit de povestitor. Îmbinarea meșteșugită a episoadelor, intriga abil condusă — mai mult în planul sugestiei —, ca și unitatea de atitudine a naratorului conferă o neașteptată rotunjime schiței, care se reține de asemenea și prin arta transcrierii exacte și colorate a vorbirii țărănești, prin oralitatea necontrafăcută a narației etc. Calități similare dovedesc apoi și scrierile ce-i urmează, între care și povestirea *Strigoaica*. Scrisă la persoana întîi și alcătuită după normele consacrate ale speciei, aceasta pare a fi rezultatul familiarizării tînărului prozator cu modalitatea sadoveniană. Relatarea debutează cu indicarea momentului din biografia povestitorului, în care vor fi plasate faptele: „Era într-o seară din sărbătorile Crăciunului, cînd m-am întors acasă, în satul meu, din orășelul unde intrasem să învăț cismărie". Caracterul întîmplărilor ce stau în centrul evocării solicită apoi naratorului (întocmai ca în *Hanu Ancuței, Poveștile de la Bradu-Strîmb* etc.) stabilirea unui cadru prielnic povestirilor cu auditoriu. Sîntem introduși deci în atmosfera unei șezători — mediu prin excelență propice poveștilor cu vîrcolaci și strigoi. Adus aici de prietenul său Boțoghină (nume cu care ne vom mai întîlni la Preda), povestitorul e luat numaidecît în primire de cumetre, cărora e pus să le satisfacă tot felul de curiozități. Prilejul e folosit de autor pentru a-și informa indirect cititorii în ce privește persoana naratorului, despre care aflăm acum că se numește Victor, că mai are un frate, că s-a îndreptat din proprie inițiativă spre meserie etc. O dată fixat cadrul și creată atmosfera, urmează prezentarea întîmplării ce a constituit de fapt mobilul întregii orchestrații a povestirii: producerea, urmărirea și comentarea unei eclipse de lună. Mizînd pe virtuțile inducției, în gradarea tensiunii epice, Preda nu trece însă direct la relatarea *faptului*, ci incită mai întîi curiozitatea cititorului, notînd *efectul*, și numai după aceea *cauza*. Astfel, atmosfera de clacă a adunării e tulburată de zgomotul unor pași precipitați, însoțiți de o serie de răcnete îngrozite și abia cînd încleștarea atinge apogeul, ni se dă explicația, prin reacția nu mai puțin violentă a unuia din participanți: „Mănîncă vîrcolacii luna!" După care e descrisă lupta neputincioasă a mulțimii, îmbulzite pe ulițí, cu fauna propriilor ei mituri. Festinul imperturbabil al presupușilor „vîrcolaci" e urmărit cu un întreg ritual de vorbe neînțelese, urlete și fluierături, ce mobilizează instinctele dezlănțuite ale masei. Vacarmul nu încetează decît o dată cu dispariția totală a astrului și lăsarea întunericului, care-i readuce pe spectatori în casă. Momentul psihologic devine acum propice altui gen de relatări și prozatorul profită de împrejurare pentru a-i aduna pe participanți în jurul unei cumetre, care-și împărtășește amintirile legate de alte asemenea întîmplări. În felul acesta se declanșează al doilea moment al povestirii,

în care asistăm la o serie de fapte ce par a ilustra însăşi geneza mitului. Din evocarea vie, cu pasaje dialogate, a ţaţei Stanca se încheagă astfel imaginea fetei bastarde, posedate de diavol şi care, la trei zile după moarte, ar fi fost văzută, într-o împrejurare asemănătoare, ridicîndu-se „ca o matahală" spre lună, în chip de vîrcolac. Ca şi în schiţa anterioară, detaliul portretistic alternează cu transcrierea de fapte, în măsură să caracterizeze mai sugestiv personajul, a cărui metamorfoză postumă pare acum pe deplin motivată în imaginaţia răscolită a auditoriului. Ajunşi fără veste pe tărîmuri de basm, ascultătorii revin la concret abia cînd se încheie şi istoria „strigoaicei". Din acest moment se separă brusc şi planurile povestirii: realitatea e adusă din nou în prim-plan, estompînd conturele lumii de mit a vîrcolacilor şi pregătind finalul, ce reface cadrul şi atmosfera iniţială, potrivit normelor bine stăpînite de autor ale unei bune povestiri.

Diversitatea mijlocelor de care dispunea tînărul prozator de odinioară este ilustrată şi de schiţa *Salcîmul*, pe drept cuvînt socotită un adevărat poem în proză[3]. Valorificîndu-şi probabil o reminiscenţă din anii copilăriei, Preda înfăţişează aici drama anonimă a unui arbore, cu o prezenţă aproape umană în viaţa satului. Întocmai ca nucul lui Odobac, din nuvela lui Gîrleanu, salcîmul din grădina lui Tudor Călăraşu, zis şi Paţanghel, e un martor statornic al altor vremi, înscrise cu pietate în memoria colectivă a satului. De aceea prăbuşirea coroanei lui maiestuoase, sub loviturile nervoase ale securii lui Paţanghel, e privită cu înfiorare şi reproş de vecini, impresionînd pînă la lacrimi pe copii. Realizată cu o remarcabilă artă a sugestiei, schiţa se bazează îndeosebi pe notaţia de detaliu. Din asemenea detalii semnificative e recompusă de pildă, în subtext, starea psihologică a lui Tudor Călăraşu, în momentul cînd se decide să taie copacul. Scena se petrece în mare parte înainte de revărsatul zorilor, făptaşului fiindu-i teamă parcă să înfrunte lumina zilei şi, o dată cu aceasta, privirile mustrătoare ale eventualilor martori (de care am văzut că nu izbuteşte totuşi să scape, în cele din urmă). Violenţa cu care se năpusteşte asupra salcîmului, cînd aude primul cîntec de cocoş, e de asemenea notată cu o fină intuiţie a momentului psihologic. Izbucnirea finală, în faţa reproşurilor stereotipe ale nedoritei asistenţe, este nu mai puţin revelatoare pentru starea de spirit a eroului. „Ce dracu' aveţi, mă, ce este? Aţi înnebunit?" — li se adresează el celor de faţă, deşi în sinea lui e mai convins ca oricînd că a comis un act necugetat. În fine, scurtele notaţii de peisaj, ca şi frecventele imagini auditive joacă un rol asemănător, sub raportul sugestiei, integrînd drama salcîmului în planul panoramic al naturii.

Sugestia realizată prin notarea discretă a detaliilor vizează de altfel la Marin Preda de obicei conturarea unor date de domeniul psihologicului, notaţiile cu funcţie exclusiv plastică putînd fi întîlnite, cum s-a remarcat, mult mai rar în proza sa. Descifrabilă în oricare aproape dintre scrierile acestei etape, această particularitate a artei sale de analist

---

[3] Cf. nota citată din „Revista literară", III (1947), nr. 5.

se definește cel mai pregnant poate în cuprinsul unor schițe ori nuvele consacrate transcrierii unor stări psihice tulburi, unor procese sufletești insolite. În categoria aceasta am încadra, dintre scrierile neincluse în volumul din 1948, *Noaptea,* și *Întîia moarte a lui Anton Tudose,* iar dintre cele incluse — și, deci, mai cunoscute — *Calul, La cîmp, Colina* și *Înainte de moarte.* Predilecția prozatorului pentru unele momente de „criză" a conștiinței și mai ales insistența sa, rareori într-adevăr abuzivă, asupra detaliilor socotite de comentatorii mai vechi, viciați de sociologism, ca „naturaliste", explică, pînă la un punct, rezervele cu care a întîmpinat critica, la un moment dat, aceste scrieri. Dincolo de ceea ce ar putea fi eventual acuzat de naturalism, în creații ca *Noaptea, La cîmp* sau *Întîia moarte a lui Anton Tudose,* trebuie reținută însă capacitatea tînărului prozator din acei ani de a investiga, cu mijloacele prozei moderne, sufletul de loc rudimentar (o demonstrase, înaintea lui, Rebreanu) al țăranului nostru.

Schița *Noaptea,* apărută în „Timpul" din 5 august 1942 (deci chiar din ziua în care autorul împlinea 20 de ani!), deși ignorată îndeobște de critici, deprinși a se referi doar la scrierile reunite în volume, credem că prezintă o anume importanță, în evoluția artei lui Marin Preda, prin faptul că aici se manifestă pentru prima dată mai direct interesul scriitorului pentru zonele subliminare ale conștiinței. Descoperindu-l poate și pe Freud — fie direct, fie mai degrabă prin intermediul unor lecturi literare (v. proza lui Gib. I. Mihăescu, de pildă) — prozatorul încearcă acum să îmbine analiza unor acte conștiente, lucide, cu studiul unor tendințe biologice primare, determinate în ultimă analiză de refularea erotică. Cei doi tineri ce stau în centrul narațiunii, Ganea lui Teican și Beldie, trec de fapt printr-un fel de „criză" a virilității. Hotărîndu-se să purceadă, noaptea, cu caii la păscut, ei simt nevoie de a-și consuma încă pe drum surplusul de energie, luîndu-se la întrecere și făgăduindu-și pe rînd satisfacții erotice. („Al lu' Teican, dacă mă prinzi, îți dau pe Voica o dată! ..." — decide Beldie, pentru a fi apoi la rîndu-i provocat, în condiții similare, de al lui Teican.) Ajunși, în cele din urmă, într-o vîlcea, ale cărei vecinătăți îi îmbie să rămînă peste noapte acolo, se dedau la alte acte de bravură, tipic juvenilă: fură struguri și pepeni, înjurînd-o între timp, total gratuit, pe prezumtiva fată ori nevastă a proprietarului necunoscut al viei, pentru a-și descărca apoi restul de energie într-o încăierare la fel de gratuită cu un alt tînăr, aflat de asemenea cu caii, prin apropiere. Prezentată ca o răbufnire — nemotivată în planul conștiinței — a acelorași instincte de afirmare virilă, bătaia e descrisă cu lux de amănunte, încheindu-se fără nici un comentariu din partea agresorilor, ca și cum totul ar fi decurs cît se poate de firesc. Faptul că o parte din cele relatate se situează sub semnul refulării și al instinctualului, depășind deci domeniul controlat de rațiune al conștiinței, ne este sugerat de altfel chiar de autor, prin valența simbolică a titlului însuși: *Noaptea.*

În manieră asemănătoare este relatat și episodul din schița *La cîmp.* Protagoniștii sînt tot doi tineri, Bîlea și Stroe, porniți cu oile la pădure, sub soarele dogoritor al unei dimineți de vară. Aventura lor, descrisă cu

aceeași minuțioasă urmărire, în prim plan, a reacțiilor *biologice* caracteristice vîrstei, se consumă la umbra unui stejar, unde surprinseseră, dormind „desfăcută", o ciobăniță. Mult mai motivată psihologic și oarecum pregătită, prin notarea reacțiilor succesive ale eroilor, în fața perspectivei ce li se oferă, scena violului — mai ales în versiunea din volum — denotă o remarcabilă virtuozitate analitică. Același lucru se poate spune și în ce privește schița *Calul*, axată pe urmărirea fazelor unui proces de regresiune a conștiinței, sub imperiul unor mobiluri sufletești contradictorii (constrîngere și oroare, silă și compasiune față de victimă), ori nuvela *Colina*, pe drept cuvînt socotită un adevărat eseu de psihologie concretă, avînd în centru un caz de angoasă. Dacă însă cazul lui Florea Gheorghe, din *Calul*, este în ultimă analiză explicabil prin factori oarecum obiectivi, cruzimea gestului său (uciderea animalului bătrîn și incapabil de muncă) fiind impusă de necesitatea unei soluții, Vasile Catrina, din *Colina*, este victima unui fel de complex panic, fără o determinare precisă. Trezindu-se, brusc, încă înainte de revărsatul zorilor, sub tensiunea unui sentiment nelămurit de teroare, pornește spre cîmp, să-și vadă semănăturile. Contactul cu natura, învăluită încă în tenebre, nu-l sustrage însă gîndurilor tulburi cu care se deșteptase. Dimpotrivă: singurătatea, liniștea apăsătoare ce stăpînește firea, dar mai ales ceața compactă, mînată de vînt peste pămînturi îi intensifică treptat starea inițială de neliniște, ce atinge paroxismul în clipa în care, ajuns în vîrful colinei, întîlnește figura bizară a unui bătrîn, desprins parcă din neguri. Realul și fantasticul fuzionează acum, în conștiința crispată a personajului, dînd naștere unei stări halucinante, ce declanșează panica din final: „cu tot trupul înmuiat de spaimă și gîfîind într-una:, eroul gonește în neștire, urmărit parcă de „duhurile" nevăzute, acreditate de fantezia poporului în preajma colinei învăluite în ceață.

Sub semnul patologicului se situează, în și mai mare măsură, stările cețoase de conștiință, prăbușirile psihice înfățișate în nuvelele *Întîia moarte a lui Anton Tudose* și *Înainte de moarte*.

Zguduit cîndva de o destăinuire a răposatului Stan Tudose, cu privire la primele simptome ale bolii căreia îi va cădea victimă (sugestia de cadru ne-o oferă și de astă dată ceața apăsătoare, ce învăluie scena evocată), nepotul acestuia, Anton, e urmărit de obsesia chinuitoare a morții, ce răbufnește în cele din urmă în adevărate crize demențiale. Semnificația finală a nuvelei rămîne nebuloasă, cu toate eforturile autorului de a-și organiza materialul, pare-se, în jurul ideii că la baza faptelor relatate trebuie situat factorul ereditar. Problematica gravă, de sursă ibseniană, îl depășește de data aceasta vădit pe tînărul prozator. Nuvela e deficitară de altfel nu numai sub raportul motivării și al analizei psihologice, ci și în ce privește compoziția, expresia etc. Episodul va fi reluat însă în volumul al doilea al *Moromeților*, într-un context întrucîtva mai clar. Zone similare ale conștiinței sînt explorate și în cealaltă nuvelă amintită (într-o primă versiune, *Doctorul*). Stancu lui Stăncilă, bolnav de tuberculoză, pare conștient de deznodămînt. Obsesia apropiatului sfîrșit îi canalizează însă toate gîndurile într-o singură direcție, aceea a aflării

precise a momentului fatal. Dar în clipa în care doctorul, îndelung persuadat de muribund, sub aparența unei împăcări cu destinul, îi comunică adevărul, disperarea sa, abil disimulată pînă atunci, erupe violent, consumîndu-se într-o tentativă de strangulare a medicului. Deosebirea față de nuvela amintită anterior rezidă în motivarea mult mai nuanțată și mai convingătoare a mobilurilor sufletești ce determină reacțiile personajului. Concepută cu o remarcabilă știință a compoziției și scrisă îngrijit, nuvela se mai reține și prin arta cu care îmbină Preda relatarea directă cu stilul indirect-liber (v. în special primul capitol), ca și prin firescul dialogurilor și pregnanța monologului interior — particularități ce vor caracteriza și următoarele creații ale prozatorului.

Ilustrarea superioară a artei lui Marin Preda în această primă etapă a nuvelisticii sale, care-l va conduce la elaborarea întîiului volum al *Moromeților*, o constituie însă mai ales bucățile *În ceată, O adunare liniștită* și *Întîlnirea din Pămînturi*.

Nuvela *În ceată* (apărută, inițial, sub titlul *Ceata*) reia, la un nivel superior, structura schiței *Pîrlitu'*. Deși mult mai extinsă, ca dimensiuni, întreaga relatare e concepută și aici sub forma unui monolog, în care se conturează, treptat, atît conflictul nuvelei, cît și personajele antrenate în acțiunea ei, aparent dispersată în secvențe fără o continuitate logică suficient marcată. Spre deosebire însă de schița amintită, în care accentul cade pe portretizarea celui de-al doilea personaj, aici e adusă în prim-plan figura naratorului însuși. Nuvela are, cu alte cuvinte, caracterul unei *confesiuni*, produse în fața unui auditoriu implicat de astă dată direct în acțiune, deoarece cei asupra cărora se revarsă mînia punctată de invective a lui Ilie Resteu, personajul care monologhează, sînt prezenți, în „ceata“ treierătorilor. Nesocotit de cei cu care se asociase la treieriș, pe motivul că e sărac și nu dispune de suficiente mijloace de muncă, Resteu dezvoltă *în for* un întreg rechizitoriu la adresa șefului „cetei“, bogătașul Beleagă (pe care într-un moment de rătăcire voise chiar să-l suprime). Colorate puternic de memoria afectivă a celui ultragiat, diverse episoade din trecut, invocate ca argumente suplimentare ale revoltei lui Resteu, dezvoltă cadrul epic al narațiunii. Faptele sînt produse însă, cum am mai spus, într-o ordine lipsită aparent de orice coeziune, iar conflictul se înfiripă mai mult din aluzii, auditoriul fiind la curent, în fond, cu majoritatea celor relatate. Perfect adecvată stării de spirit a personajului, tehnica asociativă e utilizată cu o deosebită artă de autor. Răscolit pînă în adîncul sufletului, Resteu n-ar fi putut „povesti“, pur și simplu, cu calmul și reținerea cerute de o expunere controlată, lucidă. Monologul său agitat nu permite nici pauze; debitat pe nerăsuflate, el nu lasă loc nici vreunei replici, încît reacțiile auditoriului nu pot fi decît bănuite, din unele intervenții implicite ale vorbitorului, ori din întorsăturile *cu adresă* ale discursului său precipitat. Situarea simetrică a aceleiași invective („sări-i-ar bolboșile ochilor!“), la începutul și în finalul monologului, accentuează caracterul închegat al acestei compoziții *în volută;* după cum construcțiile orale simple, intenționat nesupravegheate, în care propoziția scurtă, adesea eliptică sau întretăiată de suspensii, alternează cu

fraza relativ abundentă, dar de asemenea necontrolată (ceea ce face ca anacolutul să fie întîlnit frecvent), precum și punctuația afectivă reflectă intuirea desăvîrșită a momentului psihologic și a procesului mental de elaborare, determinat de acesta.

O adevărată sinteză a problematicii umane și chiar a mijloacelor de expresie întîlnite în nuvelistica acestei perioade o constituie nuvela *O adunare liniștită*. Alcătuită din trei părți (*Unul la munte, De anul nou* și *Casa lui* — subdiviziuni la care s-a renunțat în ultima versiune), această scriere, reprezentativă îndeosebi pentru arta de *povestitor* a lui Marin Preda, este mai curînd o suită de povestiri, de factura celor din *Hanu Ancuței*. Și pretextul este de altfel sadovenian: ca și în *Hanu Ancuței*, atmosfera propice cozeriei și poveștilor din faptul serii este întreținută și aici de ospitalitatea gazdei și de buna dispoziție stimulată de alcool. Spre deosebire însă de suita epică a lui Sadoveanu, ale cărei capitole se succed parelel cu schimbarea povestitorilor, ciclul lui Preda are un narator unic, în persoana lui Pațanghel, întruchipare a inteligenței și a umorului nostru țărănesc. Auditoriul acestuia, alcătuit din obișnuiți ai casei, ca Anghelache, Matei, Țugurlan și Modan, îndeplinește deci aici un rol similar celui pe care-l are în schița *Pîrlitu'* (din care se și preia un fragment) sau în nuvela *În ceață*, constituind mai mult cadrul necesar povestirii. De asemenea, ca și în scrierile amintite, în centrul atenției stă pe de o parte însuși povestitorul, iar pe de alta, personajul — și de data aceasta absent (cf. *Pîrlitu'*) — a cărui biografie morală se desenează, din episoadele relatate, ori din aluziile transparente ale lui Pațanghel, anume vecinul său, Miai Tătărășteanu. Deosebirea rezidă doar în ritmul narațiunii, ale cărei fapte, aduse în prezent de aceeași memorie asociativă, se adună mult mai pe-ndelete, urmîndu-se parcă un anume ritual, cu pauze în care se mai ciocnesc ceștile cu țuică și se studiază noi unghiuri de perspectivă, spre a nu fi omis nimic din ceea ce ar putea contribui la conturarea tipului uman al lui Miai. Pe drept cuvînt remarca N. Manolescu[4] că „Pațanghel are voluptatea istorisirii" și nu pierde prilejul de a-și expune, oarecum sistematic, „observațiile de fină psihologie", pe care le acumulase de-a lungul vremii. Am adăuga la acestea virtuțile de adevărat orator ale personajului, care știe să-și dozeze efectele, păstrîndu-și argumentele hotărîtoare pentru perorația finală și îngăduindu-și să poposească, pe parcurs, și asupra eventualelor obiecții de fond ale adversarului (v. în acest sens în special partea a doua a suitei). Cu o obiectivitate candid simulată, Pațanghel se răzbună, în fond, cu umor, pe îmbogățitul Miai, prezentîndu-l într-o postură de parvenit fără scrupule și totodată lipsit de simțul ridicolului.

În fine, cea de-a treia piesă antologică a culegerii din 1948, *Întîlnirea din Pămînturi*, se situează într-o altă zonă a psihologicului. Reluînd motivul erosului rustic — prezent, sub diferite forme, în *Noaptea, La cîmp, Iubire* — Marin Preda nu mai pune însă accentul pe latura biologică a primelor manifestări virile, ci pe poezia ce învăluie dragostea

[4] Cf. *Prefața* la *Nuvela română contemporană*, vol. I, E.P.L., 1964, p. XII.

adolescentină. Materialul epic e relativ restrîns. Dugu al lui Paţanghel se îndrăgosteşte de Drina lui Palici, văzînd-o în timp ce fata se scălda în gîrlă. Decis să-şi cucerească iubita, ce se află „în vorbă“ cu un alt flăcău, el nu ezită să-şi provoace rivalul, pe „măgădăul“ de Achim Achim, la un fel de duel pitoresc, cu ciomegele. Întîlnirea are loc în zori, în „Pămînturi“ şi se soldează, fireşte, cu victoria tînărului amorez, ce reprezintă, întocmai ca în basmele cu feţi-frumoşi, principiul binelui (în cazul de faţă, dragostea pură şi sinceră de adolescent), în timp ce Achim Achim e o încarnare a principiului opus, fiind atras de Drina din calcule meschine de avere. Remarcabilă este aici îndeosebi pătrunderea psihologică şi fineţea cu care e analizată naşterea sentimentului în sufletul adolescentului Dugu, răscolit în primul moment de senzaţii tulburi, care se limpezesc însă, şi-şi definesc obiectul, de îndată ce sînt supuse unei analize lucide. Scena din prima parte a nuvelei, în care eroul i se confesează prietenului său, al lui Teican, este cu adevărat antologică sub unghiul de vedere amintit şi ar merita să fie citată integral — ceea ce spaţiul nu ne permite.

În afara nuvelelor — ca să folosim un termen generic — *În ceată, Colina, Întîlnirea din Pămînturi, O adunare liniştită, Calul, La cîmp* şi *Înainte de moarte,* culegerea de debut a lui Marin Preda mai cuprindea un fragment amplu, intitulat *Dimineaţă de iarnă,* despre care se menţiona într-o notă că „prefaţează primul roman al autorului“. Referirea — valabilă, la propriu, probabil pentru prima versiune a *Moromeţilor,* deoarece conflictul din sînul familiei lui Ilie, despre care e vorba în acest fragment, e plasat abia în partea finală a versiunii tipărite — ar putea fi, de fapt, generalizată la aproape întreaga nuvelistică a lui Marin Preda din acei ani. Într-adevăr, majoritatea acestor nuvele constituie totodată şi veritabile studii în vederea primului volum al *Moromeţilor* — volum pe care ne permitem să-l considerăm ca realitate estetică distinctă şi independentă artistic de continuarea, apărută cu doisprezece ani mai tîrziu, ca o încununare a unei alte experienţe nuvelistice, ilustrate de *Desfăşurarea, Ferestre întunecate,* ori *Îndrăzneala.*

Ideea unui roman de proporţiile şi semnificaţia capodoperelor lui Rebreanu l-a preocupat de altfel în mod cert pe Marin Preda încă din anii acestor prime exerciţii. Se pare chiar că autorul a şi încercat mai multe formule, înainte de a ne oferi versiunea definitivă a romanului. Aceasta rezultă şi dintr-un interviu din 1948 al scriitorului, în care problematica *Moromeţilor* era înfăţişată dintr-un unghi de perspectivă cu totul diferit de cel cunoscut. Astfel, Ilie Moromete trebuia să reprezinte nu păturile ţărăneşti medii, supuse treptat proletarizării, ci burghezia rurală (era posesor a 80 de pogoane de teren agricol!), iar Niculae, mezinul familiei, urma să devină avocat şi să profeseze filozofia idealistă. Proiectul mai schiţa şi un fel de „erou pozitiv“, în persoana lui Anton, fiul nelegitim al Mariei Moromete (sora lui Ilie), căruia îi revenea, după cîte se pare, un rol important în cadrul conflictului social şi psihologic al

romanului și căruia urma să-i fie consacrată și o continuare a acestuia[5]. Meditînd asupra materialului de care dispunea, prozatorul a aflat însă în cele din urmă o formulă mai avantajoasă, pentru vasta sa monografie epică. Situarea în centrul romanului a categoriei țărănești de mijloc (Moromete, Bălosu) și mai ales concentrarea acțiunii în jurul unei singure probleme, într-adevăr capitale — aceea a destinului bipolar al micii proprietăți, în condițiile dezvoltării relațiilor capitaliste, în statul de odinioară — i-a permis lui Preda să se extindă *în profunzime*, păstrîndu-și totodată unghiul de observație prielnic sondajelor în ambele direcții ale dialecticii sociale și umane urmărite.

Romanul fructifică pe de altă parte, cum spuneam, experiența nuvelisticii lui Marin Preda dintre 1942—1948. Schița *Salcîmul*, de pildă, este integrată fără modificări esențiale, într-un context în care dobîndește o nouă pondere. Privită mai mult ca *act în sine* în schița din 1942, tăierea arborelui constituie aici un prim indiciu al declinului șubredei gospodării a lui Moromete, amenințate de disoluție datorită în primul rînd atitudinii contemplative a olimpianului ei patron. Pe Ilie Resteu (*În ceată*) îl recunoaștem în figura revoltatului Țugurlan, care ne apare însă în ipostaza mai avansată a proletarului agricol. Modificat ca semnificație, dar legat tot de destinul lui Țugurlan, întîlnim de altfel în roman și episodul treierișului, din aceeași nuvelă. Chipul lui Ilie Ghioc (*Pîrlitu'*), dar mai cu seamă acela al lui Miai Tătărășteanu (*O adunare liniștită*) ni se par prime exerciții pentru conturarea lui Tudor Bălosu, vecinul avid de parvenire al lui Moromete. Însuși eroul central al romanului este de asemenea prefigurat, pe latura inteligenței, a umorului și îndeosebi a ironiei sale caustice, cu tendințe de disimulare candidă, de celălalt personaj din *O adunare liniștită*, Pațanghel, ca și, în parte, chiar de Manolea al Stoichii, din *Pîrlitu'*. Întrunirile duminicale, cu semnificații mai largi, de la fierăria lui Iocan își au și ele punctul de plecare în „adunările liniștite" din casa lui Pațanghel, ori de la poarta lui Manolea al Stoichii. În fine, chiar unul din episoadele centrale ale povestirii lui Pațanghel (drumul la munte, în tovărășia lui Miai) este reluat în roman, tot în scopul conturării, prin contrast, a eroilor.

Despre acest prim volum al *Moromeților* s-au scris zeci de cronici, articole, studii, încît orice sinteză nu poate reține decît o parte din concluziile la care s-a ajuns. Una dintre primele probleme dezbătute este aceea a naturii conflictului. Unii comentatori mai vechi au fost de părere că romanul prezintă viața satului în scurgerea ei lentă, fără conflicte deosebite — afirmație susceptibilă de amendamente. Raportat la nuvelele ample din a doua etapă a creației sale, primul roman al lui Preda pare într-adevăr să evite ciocnirile dramatice violente, evoluînd în albia unei narațiuni *au ralenti*, în măsură să confirme cele menționate de autor, în fraza cu care debutează romanul: „În cîmpia Dunării, cu cîțiva ani în-

---

[5] A. Strihan, *Despre un viitor roman al lui Marin Preda*, în „Flacăra", I (1948), nr. 42; v. și alte amănunte privind geneza romanului, la Șt. Bănulescu și I. Purcaru, *Colocvii*, Ed. tineretului, 1964, p. 196—197.

aintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii; viața se scurgea aici fără conflicte mari". Mai mult: adevăratul conflict pare a fi situat chiar de autor dincolo de paginile acestui prim volum, care se încheie, printr-un procedeu frecvent la Preda, cu reluarea ideii citate, într-o formulare ce sugerează încheierea etapei de acalmie, cu apariția doar a unor *premise*, care să conducă la „marile zguduiri" ale unui viitor, rezervat virtualelor continuări ale narațiunii: „În următorii ani gospodăria țărănească continuă să se ruineze. Moromete intră într-o lungă stare depresivă din care n-avea să fie scos decît de marile zguduiri care se apropiau. Peste trei ani izbucnea cel de-al doilea război mondial: timpul nu mai avea răbdare". O cercetare în profunzime a acestei mișcări, aparent lente, dovedește însă necesitatea cel puțin a unor precizări: lipsit de spectaculos, conflictul acestui prim volum al *Moromeților* antrenează forțe sociale și îndeosebi zone umane răscolite, în fond, de mari și dramatice prefaceri. Cele două „vieți paralele" urmărite în prim-plan, aceea a lui Ilie Moromete și aceea a *vecinului* său (precizare semnificativă pentru determinarea „platformei" comune de lansare a unei evoluții), Tudor Bălosu, ilustrează procesul, cu valoare de generalitate, al *polarizării* treptate a micii proprietăți funciare, o dată cu transformările impuse de raporturile social-economice capitaliste. Exponent al unei existențe cvasipatriarhale, cum bine l-a definit I. Vitner[6], și tocmai de aceea lipsit de ambiții speciale de afirmare în ordine economică, Moromete este dezarmat și totodată derutat în fața noilor forme ale vieții; el se îndreaptă astfel cu un fel de seninătate, întreținută de iluzii, spre polul *de jos* al societății, către care lunecaseră înaintea sa cei din categoria lui Boțoghină sau Țugurlan. Pe seama ruinării sale se ridică — pe drumul străbătut cîndva de Aristide, bogătașul și primarul satului (cumul de asemenea semnificativ) — Tudor Bălosu, întruchipînd spiritul burghez de inițiativă, bazat pe un acut simț al proprietății. Destinele lui Moromete și Bălosu reprezintă deci cele două tendințe, ce dislocă treptat pătura țărănească mijlocie, orientînd-o spre cei doi poli, între care se instaurează relații antagonice. Conflictele din plan social au pe de altă parte repercusiuni și în sfera vieții de familie: diferendul ivit între Moromete și fiii săi mai mari, ca și acela dintre Bălosu și fiica sa, Polina, se datorează în ultimă analiză tot unor interese de ordin economic.

În plan psihologic, drama lui Ilie Moromete este, cum s-a mai spus, aceea a micului proprietar, care-și vede sfărîmată iluzia în durabilitatea și stabilitatea gospodăriei sale, socotite pînă atunci ca o mică feudă, supusă doar autorității sale senioriale. Știindu-se cinstit — firește, în limitele individualismului său defensiv — eroul nu concepe concurența neloială, abuzurile, profiturile conjuncturale, decît eventual în afara citadelei sale. Clădită pe iluzii, această citadelă — care-i circumscrie și necesitățile de moment, și aspirațiile de viitor — nu poate fi însă apărată decît fie tot cu iluzii, fie prin concesii, de felul celor la care recurge noul Moromete, în volumul al doilea al romanului, cînd dorește să-și refacă

---

6 Cf. *Prozatori contemporani*, vol. I, E.P.L., 1961, p. 26.

starea inițială, uzînd în fond de mijloacele lui Bălosu, atît de categoric repudiate înainte. De aici și acea atît de mult discutată *disimulare* a eroului lui Preda; de aici impresia de indiferență, cîteodată obtuză (cel puțin în aparență), pe care o dau majoritatea reacțiilor sale și tot de aici acel echilibru paradoxal din sufletul său, impermeabil parcă în contact cu realitățile concrete și totodată *dure* ale vieții. Moromete se complace, cu alte cuvinte, într-un fel de voluptate a reflecției în sine, ignorînd — cu sau fără voia sa — factorii externi, care-i minează în schimb, treptat, poziția. Disimularea sa nu este deci, de fapt, decît o manifestare a sentimentului de superioritate, pe care-l nutrește în raporturile sale cu lumea, adesea coruptă și agresivă, a suficienților și mediocrilor, fie ei și superiori lui, ca poziție socială. Sub masca naivității și a candorii, el își exercită copios inteligența și subtilitatea, fie pe seama sărăciei spirituale ori a crispării altor eroi, fie vizînd unele stări social-politice. Semnificative în acest sens sînt scenele din poiana fierăriei lui Iocan, în care umorul lui Moromete se întîlnește cu acela, de substanță asemănătoare, al unor Cocoșilă ori Dumitru lui Nae, discuțiile savuroase ale eroului cu vecinul său, Bălosu, ori cu fiul acestuia, Victor, replicile pline de caustică ironie adresate unora dintre copiii săi, relatările despre Traian Pisică etc.

Urmînd exemplul lui Rebreanu, Marin Preda a făcut de asemenea loc, în romanul său, și unor aspecte cu caracter etnografic, ce întregesc viziunea monografică asupra satului românesc din Bărăgan. Au fost remarcate de critică[7] paginile de adevărat poem în proză în care e descris secerișul, notația cu semnificații de ritual privind scoaterea pîinii din țest, descrierea unor momente ale cotidianului, ca pregătirea și desfășurarea cinei, ce-i întrunește pe membrii familiei în jurul mesei rotunde și joase, așezate în mijlocul odăii, ori prezentarea unor momente de destindere, ilustrate prin tradiția străveche a „călușului" sau prin ritualul întîlnirilor „la poartă" ale tinerilor etc. Mai trebuie menționate, în fine, autenticitatea dialogurilor și a notării, cu mijloacele stilului indirect-liber, a unor reacții din conștiința eroilor, adecvarea la subiect a stilului naratorului și, în general, firescul întregii narațiuni. Acuzele de naturalism (privind îndeosebi limbajul personajelor), formulate din perspectiva unui neavenit puritanism estetic, nu rezistă unei analize lucide a romanului, cum s-a demonstrat cu prisosință în critică.

Cel de-al doilea volum al *Moromeților* sau, mai precis, al doilea roman al lui Marin Preda, inspirat din mediul rural, spuneam că a fost pregătit de nuvelele sale ample, apărute în deceniul al șaselea: *Desfășurarea, Ferestre întunecate* și *Îndrăzneala.*

Desfășurarea a marcat, am spune, un *moment* în evoluția prozei noastre actuale. Privită istoric, nuvela se reține ca una din primele scrieri mai ample, în care realitatea rurală contemporană se bucura de o interpretare mai puțin schematică, decît o întreagă literatură, axată, în general, fie pe motivul șovăielii ori al „lămuririi", fie pe acela al unor opoziții

---

[7] Cf. în acest sens I. Vitner, *op. cit.*, p. 44—45.

pedestre între țărănimea luminată, dornică de o nouă viață și chiaburimea perversă și reacționară. Bun cunoscător al satului și îndeosebi al psihologiei, cu atîtea note specifice, a țăranului român, Preda surprinde aici o relativ diversă umanitate, antrenată pe drumul *înțelegerii* propriilor ei resurse de afirmare, în condițiile socialismului. Cu vagi, dar descifrabile intenții polemice, țintind unele șabloane ale genului, prozatorul încearcă să reflecte un moment al luptei de clasă, în satul agitat de problema cooperativizării agriculturii, nuvela reținîndu-se în special prin cele cîteva tipuri umane pe care le conturează — tipuri viabile fie prin valențele lor de nealterată umanitate (Ilie Barbu), fie prin intuirea exactă de către autor a mobilurilor ce pot determina degradarea ființei morale a individului înstrăinat de clasa și mediul în care trăiește (Voicu Ghioceoaia, Bădîrcea, Prunoiu). Încadrată, temporal, în limitele a 24 de ore, acțiunea nuvelei evoluează într-un ritm trepidant. Tensiunea dramatică sporește cu fiecare pagină, într-o gradație firească și bine dozată. Referirile la antecedente punctează relatarea, fără a dăuna unității și ritmului general al narațiunii, ce-și urmează supravegheată îndeaproape matca și nu permite răzlețiri. Compoziția *în volută*, întîlnită și în alte scrieri ale prozatorului — marcată de data aceasta prin revenirea, în final, la momentul semnificativ al revărsatului zorilor — subliniază și în plan simbolic mesajul nuvelei, sugerînd o acțiune *deschisă* unor viitoare împliniri. Singura obiecție mai importantă ce poate fi formulată privește relativa limitare a autorului la aspectul social al problematicii și al conflictului, limitare ce atrage după sine neglijarea examenului — necesar — al unor zone mai intime din viața eroilor săi, prezentați aproape exclusiv *în acțiune*. Se pare însă că Marin Preda și-a propus deliberat să realizeze prin *Desfășurarea* o nuvelă de acțiune.

Cea de-a doua nuvelă a acestei etape, *Ferestre întunecate*, prezintă, față de prima, avantajul de a izola și aprofunda un singur fenomen, caracteristic noii umanități a satului românesc. Este vorba, anume, de resurecția morală a individului, ca urmare a formării și dezvoltării convingerii că adevărata demnitate umană este incompatibilă nu numai cu umilința, ci și cu compromisul ori resemnarea. Vasile Bodescu nu reușește să-și depășească condiția de slugă decît în momentul în care demnitatea sa e supusă unei maxime încercări: ultragiul adus soției sale declanșează în el revolta, împingîndu-l către o nouă înțelegere a mecanismului complicat ce reglementează raporturile dintre ins și societate. Vechile sale reticențe îi apar acum nefundamentate, ca și obsesia dependenței economice de tiranicele sale rudenii. Nuvela e construită din două părți, sudate organic prin unitatea cadrului și continuitatea acțiunii: în prima asistăm la reconstituirea biografiei agitate a eroului, prin intermediul relatărilor soției sale, care ne conduc pînă în preajma deznodămîntului; cea de-a doua ne pune în contact direct cu eroul, prezentat în acțiune, întocmai ca Ilie Barbu, de care-l apropie de altfel atît unele elemente biografice, cît și datele generale ale revoluției ce are loc în conștiința sa, ca urmare a descoperirii adevărului asupra legilor ce guvernează noua umanitate.

Ca și Vasile Bodescu, Anton Modan, din *Îndrăzneala*, e prezentat tot în două ipostaze psihologice, corespunzînd raporturilor sale cu societatea. Închis în sine, rezervat în relațiile sale cu mediul ostil, întruchipat simbolic în figura cinică a bogătașului Miuleț, el își reprimă orice gest de revoltă, pînă cînd în conștiința sa are loc acel proces de clarificare, ce-l va conduce pe drumul „îndrăznelii". Abia înțelegînd fondul *social* al propriilor nemulțumiri și suferințe, eroul îndrăznește să-și afirme potențialul de energie revoluționară, redobîndindu-și totodată candoarea și bucuria de a trăi și, prin aceasta, seninătatea caracteristică eroilor lui Marin Preda.

„Narațiuni cu un singur erou, care absoarbe toată seva analitică", cum le definește I. Vitner[8], cele trei nuvele ale lui Preda sînt de fapt un fel de monografii psihologice, consacrate urmăririi unei teme comune: aceea a bucuriei sau, mai precis spus poate, a *înseninării*, ca rezultat al unui proces cu sursele, în ultimă analiză, în *istorie*. Reflectată în ipostaze asemănătoare și raportată atent la condițiile sociale ce-i determină pulsul, manifestarea acestui sentiment e privită însă și în strînsă dependență de datele temperamentale, ca și de unele momente biografice concrete ale eroilor, în funcție de care e definită și individualitatea acestora. Ilie Barbu, Vasile Bodescu și Anton Modan reprezintă astfel trei destine individuale, a căror confluență e determinată de dinamica aceluiași proces, al revoluției socialiste.

Experiența acumulată în reflectarea realităților contemporane ale satului românesc îl va călăuzi pe Marin Preda în realizarea celui de-al doilea volum al *Moromeților*. Faptul că între timp prozatorul abandonează problematica rurală, tentat de alte domenii ale vieții sociale din acești ani, ca și efortul său vizibil de a depăși formulele clasice, în sensul unor experiențe ale romanului occidental modern, determină însă o schimbare aproape radicală a instrumentelor sale de lucru, încît continuarea *Moromeților* se situează, am spune, pe alte coordonate artistice. Valoros prin modul curajos, neconformist, în care dezbate unele probleme ale formării noii conștiințe, acest al doilea volum nu mai are organicitatea primului, reținîndu-se îndeosebi prin paginile care prezintă în continuare *drama* lui Ilie Moromete, în noile condiții social-istorice. Conflictul *social* imaginat de autor nu depășește, în esență, mai vechile sale realizări în această privință, lipsindu-i adesea chiar veridicitatea reclamată de structura generală a narațiunii. Majoritatea personajelor introduse în acest scop în noul volum — evident, cu intenția unei diversificări a conflictului, care rămîne totuși destul de schematic — nu se disting prea mult din galeria tipurilor consacrate ale prozei noastre actuale de inspirație rurală (ne referim la figurile fără prea mult relief ale unor Isosică, Fîntînă, Mantaroșie, Plotoagă, Zdroncan, Bilă, Vasile al Moașei etc.). Însăși figura lui Niculae Moromete e construită deficitar, autorul mizînd pe o complexitate în mare măsură artificială, bazată pe atitudini contradictorii și reacții insuficient motivate în planul logicii interne a perso-

---

[8] *Ibid.*, p. 61.

najului. Stilistic noul volum al *Moromeților* este de asemenea discutabil, lipsindu-i unitatea de expresie a primului și, în general, șlefuirea necesară oricărei scrieri menite să reziste timpului. Dincolo de o anumită oralitate stilistică, voită — dar nu întotdeauna adecvată tipului de narațiune abordat — impresionează neplăcut neglijențele de expresie, structurile defectuoase chiar gramatical, pleonasmele etc., folosite în cele mai multe cazuri fără vreo justificare artistică. Paginile de artă autentică — existente, fără îndoială, și aici — se pierd astfel în construcția stufoasă și insuficient elaborată a cărții. Înseși părțile preluate din unele nuvele ca *Întîia moarte a lui Anton Tudose* sau *Ferestre întunecate* (practică ce a dat cu totul alte rezultate în primul volum) dau impresia unor adaosuri neasimilate de context.

La baza orientării din ultima vreme a lui Marin Preda, către realitățile urbane și o problematică predominant intelectuală, trebuie situată nuvela *Ana Roșculeț*, din 1949. Scriind-o, prozatorul a încercat să răspundă unor postulate ale criticii din acei ani. E vorba în nuvelă de transformarea, în noile condiții social-politice, a vieții și mentalității unei textiliste, care, dintr-o lucrătoare mediocră și lipsită de orice orizont cultural, devine fruntașă și se instruiește în așa măsură încît e trimisă, în final, să ne reprezinte la un congres internațional. Subtilului analist care se dovedise Marin Preda nu-i sînt străine nici de data aceasta intențiile de investigare psihologică, Ana fiind gîndită ca un personaj complex, frămîntat de acute contradicții. Complexitatea rîvnită de autor eșuează însă într-o îmbinare factice de atitudini care, în fond, se exclud. Primită la început cu elogii (ce vizau însă doar tematica de actualitate a nuvelei), *Ana Roșculeț* a fost deci, în cele din urmă, apreciată ca un eșec, fapt care l-a și determinat pe autor să renunțe pentru un timp la intențiile sale de a-și lărgi aria de investigație socială.

O nouă tentativă în acest sens înregistrăm abia după mai bine de zece ani. Clasat oarecum definitiv de critică în capitolul literaturii rurale, Marin Preda a ținut să ofere, prin *Risipitorii* (1962), o replică celor ce-i contestau, mai mult sau mai puțin direct, capacitatea de acomodare la problematica intelectuală. Înseși scenele cu țărani, din noul său roman, sînt considerate de autor, într-un interviu, ca „antirurale", fiind privite „cu totul din afara universului țărănesc", adică „prin prisma unui citadin"[9]. Noua sa orientare i se pare mai propice chiar dezbaterii problemelor ce-l preocupă, în această nouă etapă a experienței sale. „La întrebarea: ce m-a determinat să părăsesc un univers în care mă mișcam în voie și să atac probleme de genul celor atacate în roman — precizează el într-un alt interviu[10] — aș putea să răspund că această carte se apropie mai mult de ce am dorit eu să spun în literatură decît povestirile mele cu subiect țărănesc, cum ar fi: *Desfășurarea, Îndrăzneala, Ferestre întunecate* (exceptînd *Moromeții*)". Observația scriitorului se pare că vizează

---

[9] A. Iliescu, *De vorbă cu Marin Preda: Proza de analiză*, în „Gazeta literară", VIII (1961), nr. 5.

[10] Șt. Bănulescu, I. Purcaru, *Colocvii*, p. 199—200.

faptul că totuși conștiințele intelectuale sînt mai complicate, creînd astfel premisele unor explorări mai profunde și mai diverse.

Risipitorii am putea spune de altfel că ilustrează și o modalitate relativ nouă — evident, în literatura *noastră* contemporană — de a aborda problematica de actualitate. Spre deosebire de autorii care situează în centrul operelor lor momente social-istorice delimitate tematic și temporal, și chiar spre deosebire de propriile sale nuvele (*Desfășurarea* ș.c.l.), în care mișcările din planul conștiințelor sînt determinate direct de fapte de o istoricitate precisă, în *Risipitorii* Preda își extinde investigația în zonele unei umanități ce a depășit, în universal, particularitatea condiționărilor *imediate*. Așa cum observa S. Damian[11], „în *Risipitorii* se pornește de la *premisa* (subl. n.) integrării conștiente, hotărîte în socialism, premisă socotită demonstrată și trainic cimentată". Alternarea planurilor temporale, cu referiri la diverse momente din trecut, ori la unele etape ale construcției socialiste este exterioară deci, în mare parte, acțiunii propriu-zise a romanului — realizat mai mult ca o *secțiune* în planul *conștiinței* contemporane. O altă caracteristică a romanului reliefează capacitatea prozatorului de a-și extinde investigația asupra unei arii psihologice cuprinzătoare și diverse. Într-adevăr, felul în care e concepută opera pare să confirme teza lui Marin Preda, potrivit căreia „specializarea" creatorilor în diferite „teme" devine anacronică, în condițiile lichidării treptate a contradicțiilor dintre sat și oraș, dintre munca fizică și intelectuală etc., sub efectul normelor unice de conduită socială și etică ale socialismului. Scriitorul ce se apleacă asupra acestei realități, diverse în unitate, a zilelor noastre, trebuie deci să fie receptiv în egală măsură la tot ce-l înconjoară, pentru a putea crea o realitate artistică de o factură similară aceleia care-l inspiră. Întîlnirea în actualitate a unor medii altă dată despărțite prin bariere greu de escaladat este astfel sugerată în *Risipitorii,* fie prin urmărirea unor destine, desprinse și ramificate din nucleul aceleiași familii (cazul muncitorului Petre Sterian, a cărui familie ajunge să reprezinte aproape toate sectoarele vieții sociale contemporane), fie prin inevitabila încrucișare a unor traiectorii umane, în ambianța socială, călăuzită de idealuri unice, a zilelor noastre[12].

Titlul inspirat al romanului are menirea de a sublinia consumul de energie, morală și spirituală, pe care îl reclamă societatea contemporană îndeosebi din partea tinerelor generații, cărora le revine misiunea istorică de a consolida și dezvolta noua orînduire. Această „risipă" de energie, sugerează autorul, poate avea caracterul constructiv al unei *dăruiri,* în măsură să faciliteze progresul material și spiritual al colectivității și să ofere satisfacții „risipitorilor" înșiși (Vale și Constanța Sterian, doctorii Sîrbu, Stamate ș.a.), după cum poate să însemne însă și o cheltuire mai puțin sau chiar de loc utilă de efort fizic, intelectual etc., atunci cînd nu e canalizată în scopuri majore, subordonate unor idealuri superioare ale

---

[11] S. Damian, *Direcții și tendințe în proza nouă,* E.P.L., 1963, p. 54.

[12] Cf. și Cronica lui Ov. S. Crohmălniceanu, în „Gazeta literară", IX (1962), nr. 43.

colectivității (cazul lui Gabi sau al lui Anghel Sterian). Între aceste două categorii se plasează alte personaje, mai puțin conturate sau mai greu de definit, cum este în special doctorul Munteanu, figură ambiguă, de intelectual înzestrat și — în esență — bine intenționat, dar vanitos și incapabil să-și domine acțiunile, adesea reprobabile, din perspectiva eticii superioare a noii societăți, ceea ce-l și determină să recurgă, în final (ne referim la ediția revăzută, din 1965) la actul disperat al sinuciderii.

Cu forța sa recunoscută de analist, Marin Preda sondează sufletele eroilor săi, scrutează cazuri de conștiință (Munteanu), construiește caractere complexe, cu o conduită contradictorie (Constanța), fără a fi însă suficient de convingător în justificările pe care le propune unora dintre atitudinile personajelor sale. Atît Munteanu, cît și Constanța Sterian acționează parcă sub impulsul unor momente de abolire a rațiunii, nemotivate prin datele generale pe care ni le oferă analiza. Alte personaje se pierd pe parcurs (Iliuță Burlacu) sau lasă impresia unei ezitări a autorului, în ce privește rolul lor precis în structura romanului (enigmatica „șefă de lucrări“, în parte chiar Anghel Sterian ș.a.). Romanul are de altfel un vădit caracter de experiment în creația lui Marin Preda și nu a fost îndeajuns de lucrat nici sub aspectul expresiei, cum o dovedesc numeroasele formulări discutabile artistic[13].

Dacă ar fi beneficiat de o mai atentă elaborare propriu-zis artistică, al doilea roman de inspirație citadină al lui Marin Preda, *Intrusul* (1968), ar fi putut deveni, fără îndoială, una din marile cărți ale epocii noastre. Prozatorul a valorificat, evident, experiența dobîndită în realizarea *Risipitorilor,* față de care *Intrusul* e net superior, ca întreg. Mișcîndu-se mai degajat, de data aceasta, în mediul care-i reține atenția, Preda aprofundează investigația umană, pătrunde mai adînc în problematica existențială a contemporaneității, nuanțează faptele de conștiință. Romanul capătă astfel o anumită pondere filozofică — implicită — ce reflectă identificarea lucidă a creatorului cu *conștiința epocii.* Neglijarea laturii să zicem tehnice a actului de creație diminuează însă deocamdată (o spunem în eventualitatea unei revizuiri a operei) valoarea artistică a acestei tulburătoare confesiuni. Preocupat exclusiv de problematica etică, Marin Preda nu izbutește decît rareori să convertească această profundă meditație asupra vieții, în literatură, cum izbutise, de pildă, în cazul primului volum al *Moromeților.* Lipsit de prelucrarea de detaliu necesară, dar și de o anumită coordonare artistică a materialului epic asupra căruia să exercite reflecția, *Intrusul* rămîne deci o capodoperă virtuală, o carte a cărei valoare trebuie căutată, în mare măsură, cum s-a remarcat în critică[14], *dincolo de literatură* — în sfera eseisticii filozofice, consacrate dezbaterii problematicii grave a istoriei contemporane.

Accentul nu cade de altfel, în acest roman, asupra elementului epic, relativ sărac și neconcludent pentru calitatea în sine a confesiunii, ce

---

[13] Cf. o analiză lucidă, deși poate cam drastică, a romanului în „fișa de dicționar“ a lui Cornel Regman, din „Luceafărul“, VIII (1965), nr. 10.

[14] N. Manolescu, cronica din „Contemporanul“, 1968, nr. 30 și dialogul cu E. Simion din „Luceafărul“, XI (1968), nr. 31.

rezidă îndeosebi în polivalența și originalitatea ideilor și în acuitatea observației etice. Conceput ca o relatare la persoana întîi a avatarurilor unui destin, romanul pare să releve în prim-plan teza, remarcabilă prin noutate și, cum am mai spus, tulburătoare prin implicațiile ei filozofice, potrivit căreia nu se poate vorbi întotdeauna de o concordanță deplină între logica unei existențe individuale și aceea a istoriei, căreia insul e îndreptățit și dorește sincer să i se integreze. Personajul ce se confesează, Călin Surupăceanu, nutrește aspirația — legitimă, sub toate aspectele — de a se realiza plenar, o dată cu societatea la ale cărei prefaceri contribuie entuziast, cu întreaga sa capacitate de muncă și dăruire. Procesul istoric care-l răpește măruntelor, poate, dar tihnitelor și seninelor sale preocupări inițiale se vădește însă vitreg cu destinul său. Furat de patosul construcției și al transformărilor colective, eroul devine astfel o victimă a propriilor acțiuni și inițiative, simțindu-se tot mai străin, tot mai izolat în societatea care-i cîștigase sincera adeziune și-l acaparase, cu iluziile și mirajul ei de fericire generală. Eșecul îl obligă să mediteze asupra *erorii* căreia i se datorește drama sa. Caracterul acestei erori nu corespunde însă nici uneia din soluțiile cunoscute și relevate de o întreagă literatură a „înstrăinării" individului în societate, deoarece eroul lui Marin Preda nu se află, de fapt, în conflict cu societatea și cu mersul general al istoriei. El nu se izbește de o istorie principial ostilă, cum constată cu subtilitate N. Manolescu (v. comentariile citate). Greșeala sa se suprapune, într-un fel, aceleia cu o semnificație similară a istoriei însăși și pare să rezide în ignorarea adevărului că orice transformare, departe de a însemna o ruptură totală cu trecutul, ca realitate revolută, presupune o dezvoltare în plan superior a elementelor perene preexistente. Vina lui Călin, ca și a inginerului Dan și a altora, este deci totodată și vina istoriei și constă în ușurința cu care s-au desprins de ei înșiși, în graba cu care și-au ignorat propria ființă, pentru a deveni mai curînd — așadar forțînd legile dialecticii — ceea ce nu era cu putință să devină decît ca urmare a unui *proces*, îndelung și adesea complicat, ale cărui legități nu exclud ci, dimpotrivă, implică o anumită continuitate. Sub numeroase aspecte, *Intrusul* lui Marin Preda poate fi prin urmare comparat cu *Străinul* lui Camus — transpus, firește, în realitatea social-istorică nouă, calitativ deosebită, a epocii noastre.

Momentul rupturii — oarecum brutale — cu trecutul și al orientării acestui destin pe căile unei fatalități ostile aspirațiilor sale este figurat cu subtilitate prin episodul dragostei neîmplinite dintre Călin și Nuți — această Cătălină prin excelență terestră, căreia nu-i este dat decît să-i trezească eroului gustul pentru aventură. Abandonînd-o, Călin renunță nu numai la eventualitatea unei împliniri imediate, modeste, firește, dar odihnitoare, ci și la candoarea și seninătatea tinereții sale, pentru a se angaja într-o luptă care, dincolo de satisfacțiile de moment, nu-i va aduce nimic din ceea ce sperase.

Unele din temele filozofice ale romanului sînt supuse dezbaterii și prin intermediul unui personaj cu virtuți de *raisonneur:* doamna Sorana. Această ființă, lipsită de o determinare socială precisă, este un fel de

conştiinţă lucidă, înzestrată cu darul perspicacităţii şi al clarviziunii, un fel de glas oracular, ale cărui sentinţe au de obicei o rezonanţă gravă, stimulînd reflecţia în marginea existenţei şi a legilor ce o guvernează.

Jertfind deocamdată literatura dezbaterii de idei, Marin Preda şi-a dovedit totuşi şi prin acest nou experiment romanesc înclinaţia structurală pentru analiză şi progresul — fie şi unilateral încă — pe care-l observăm, raportînd *Intrusul* la creaţia sa anterioară, constituie o probă evidentă a eficienţei căutărilor sale din ultimii ani. Orice cantonare în cunoscut, orice revenire pe căi bătătorite poate conduce la manieră. Marin Preda evită să bată pasul pe loc, fie şi cu riscul de a nu se realiza decît mai tîrziu integral şi ca interpret artist al mediului citadin, cum a izbutit să realizeze în domeniul abordat în prima parte a traiectoriei sale literare. Această căutare continuă este, fără îndoială, un indiciu al autenticităţii şi ne îndeamnă, o dată în plus, să-i situăm destinul scriitoricesc sub zodia marilor certitudini ale literaturii acestui sfert de veac.

Итоги в перспективе годовщины
МАРИН ПРЕДА
(Резюме)

Марин Преда (рождённый 5 августа 1922 г.) проявил себя как подлинный талант ещё с первых шагов своей литературной деятельности (1942). Том новелл *Întîlnirea din Pămînturi* (1948) делает его известным писателем и одним из наиболее оригинальных толкователей жизни румынской деревни. Одарённый острым чувством восприятия многочисленных процессов и изменений в области сознания, он постепенно расширил свои исследования, обогащая литературу с сельской тематикой другими ценными произведениями, во главе с двухтомным романом *Moromeţii*, который делает его преемником таких великих художников как Славич, Садовяну или Ребряну. Его наблюдение, первоначально ограничивающееся областью биологического, со временем всё более выразительно обращается к различным сферам сознания, приобретая конкретную форму в произведениях, отличающихся глубиной анализа и подлинностью выражения. Новое разнообразие его художественных средств проявляется с появлением романов *Risipitorii* (1962) и *Intrusul* (1968) — произведения, вдохновлённые городской средой. По отношению к шедевру его прозы роману *Moromeţii*, его последние произведения обнаруживают некоторую неуверенность, что касается собственно литературного искусства. Они находятся пока ещё в стадии поисков, отличаясь, главным образом, новизной перспективного угла, под которым исследуется проблематика современного человека. Его непрерывное усилие к освежению художественных приёмов, в направлении опытов современного романа, является, однако, несомненным признаком таланта и его возможностей многостороннего утверждения в области аналитической прозы нашего столетия.

Certitudes dans la perspective de l'anniversaire
MARIN PREDA
(**Résumé**)

Marin Preda (né le 5 août 1922) s'est affirmé comme talent authentique dès ses années de début (1942). Le volume de nouvelles ***Întîlnirea din Pămînturi*** (La Rencontre de Terres, 1948) l'impose comme l'un des interprètes les plus originaux de la vie du village roumain. Doué d'un sens aigu de perception des procès et

mutations multiples du champ de conscience, il a élargi peu à peu ses investigations, enrichissant la littérature à thématique rurale d'autres oeuvres de valeur, surtout grâce au roman en deux volumes *Moromeții* qui le situe dans la lignée de grands créateurs comme Slavici, Sadoveanu ou Rebreanu. D'abord cantonnée dans la sphère du biologique, son observation pénètre avec le temps toujours plus nettement certaines zones de la conscience et s'exprime en oeuvres qui se distinguent par la profondeur de l'analyse et l'authenticité du rendu. Une nouvelle diversification de ses moyens artistiques s'affirme avec l'apparition des romans *Risipitorii* (Les Prodigues) 1962 et *Intrusul* (l'Intrus) 1968, oeuvres s'inspirant du milieu urbain. Rapportées au chef d'oeuvre de sa prose, le roman *Moromeții,* ses dernières créations trahissent encore quelques hésitations touchant l'art littéraire proprement dit et se situent pour le moment dans une ligne de recherches remarquables sourtout par la nouveauté de l'angle de perspective sous lequel est étudiée la problématique de l'homme contemporain. Son effort continu de renouvellement de ses moyens de travail dans le sens des expériences du roman moderne est assurément l'indice sûr de son talent et de ses possibilités d'affirmation multilatérale dans le domaine du roman analytique de ce siècle.

A MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETÍRÁS ÖTVEN ESZTENDEJE A KOLOZSVÁRI TUDOMÁNYEGYETEMEN

JANCSÓ ELEMÉR

Bod Péter *Magyar Athenas*ának megjelenése óta több mint kétszáz év telt el. A magyar irodalomtörténetírás kezdeteit jelző irói lexikon megjelenése után még hosszú idő telt el, amíg a magyar nyelv és irodalom tanítását bevezették a középiskolába. Az 1871-ben Kolozsvárt felállított Ferenc József tudományegyetemen több kiváló professzor tanította a magyar irodalom történetét vagy más irodalmak történetének tanításával és sokoldalú tudományos munkásságával gazdagította a magyar irodalomtörténetet. Azok közül, akik iskolateremtő nevelők és tudósok voltak, kiemelkedik Dézsi Lajos, Széchy Károly és Meltzl Hugó. Az ő tanítványuk volt dr. Kristóf György, az 1919-ben létesített kolozsvári Regele Ferdinand tudományegyetem magyar nyelv- és irodalom-professzora.

Kristóf György 1922-től 1945 végéig volt a magyar irodalomtörténet professzora, de a két világháború közötti korszakban egyúttal a magyar nyelvészetet is ő adta elő hallgatóinak. Egyik legelső tanítványa, Kacsó Sándor szerint[1] a beírt magyar szakosok száma az első félévben 12, a másodikban már 36 volt. Első előadásai: *A magyar nyelv és irodalom története 1526-ig* és *Eötvös József báró élete és művei,* szemináriuma pedig a *Régi magyar nyelvi és irodalmi emlékek* voltak.

Kristóf György nevelői és tudományos munkássága állandóságot biztosított negyedszázadon át a magyar szakos tanárok képzésének, s egyúttal elősegítette egy új, fiatal irodalomtörténész nemzedék kibontakozását is.

Kristóf legelső írása 1898-ban, legutolsó 1963-ban látott napvilágot. Több mint hat évtizedes tudományos és tudománynépszerűsítő munkássága során közel ezer cikke, könyvismertetése, adattári közlése, számos könyve és szaktanulmánya jelent meg részben a szaklapokban (*Irodalom-*

---

[1] Kacsó Sándor, *Kristóf professzor első hallgatója.* „Magyar irodalomtörténet. 1939. Emlékkönyv Kristóf György hatvanadik születésnapjára", Kolozsvár, 1939. 9—13. l.

történet, Irodalomtörténeti Közlemények, Erdélyi Múzeum stb.), részben szépirodalmi folyóiratokban és napilapokban.

Sokirányú tudományos munkássága főleg három nagy témakört ölelt át. Kristóf egyrészt behatóan foglalkozott a XIX. század nagy magyar klasszikusaival (Petőfi, Eötvös, Jókai, Madách stb.)[2], másrészt az erdélyi magyar irodalom sajátos és kevéssé feldolgozott irodalmi és művelődési hagyományaival (Barcsay Ábrahám, Döbrentei Gábor, a két Bolyai, Mikó Imre stb.)[3] és végül a magyar irodalom román nyelven való ismertetésével. Neki köszönhetjük többek között az első románul megjelent magyar irodalomtörténetet és Jókai-monográfiát[4]. Több tanulmányban foglalkozott Kristóf a magyarországi írók ismeretlen vagy kevéssé ismert erdélyi kapcsolataival is[5]. Kristóf György a pozitivista irodalomtörténeti iskola híve volt, a modern magyar irodalom nagy értékeit csak részben ismerte el, a két világháború között kibontakozó erdélyi irodalom konzervatív szárnyához tartozott. Ez jellemezte kritikáit és előadásai egy részét is. Szakmunkásságán kívül sokat tett népszerűsítő cikkeivel és előadásaival a nagy magyar klasszikus írók megismerése érdekében. Magyar szerkesztője volt a négynyelvű (román, magyar, német és francia) *Cultura* c. folyóiratnak. Kacsó Sándor Kristóf György emlékkönyvébe írt visszaemlékezésében találóan írta másfél évtized múlva: „Meggyőződésem azonban, hogy a magyar előadások sajátos varázsa és megnyugtató, biztató hatása azóta is él. Kristóf György emberi és tanári egyénisége biztosítja ezt s ezen kívül az a természetes érzés, amit a kolozsvári egyetemen a magyar diákból a magyar nyelv és irodalom mindig ki fog váltani." Kacsó szavait igazolta az a tény, hogy — függetlenül attól, hogy a hallgatók a klasszikusokért, vagy a modern írókért rajongtak — Kristóf György érdeme, hogy főleg a két világháború közötti időszakban tudományszeretetre, kutatómunkára, hivatástudatra nevelte tanítványait. Ennek köszönhető, hogy néhány nyelvész és sok fiatal irodalomtörténész ezekben az évtizedekben kezdte el tudományos munkásságát a hazai szépirodalmi folyóiratokban és főleg az *Erdélyi Múzeum*ban. A Kristóf György hatvanadik születése napjára készült emlékkönyvben[6] már ez az új irodalomtörténész és nyelvész nemzedék jelentkezett értékes tanulmányokkal (Antal Péter, Balogh László, Blédy Géza, Debreczy Sándor, Györbíró Jenő, Hegyi Endre, Jancsó Elemér, Kristóf Sarolta, Makkai Ernő, Makkai László, Pellion Ervin, Pogány Albert, Reischel Artur, Sántha Lajos, Szabó T. Attila, Veégh Sándor, Vita Zsigmond és Vörös István). Meg kell még említenünk, hogy a fiatal tudósokon kívül a két világháború közötti korszak fiatal

---

[2] Kristóf György, *Petőfi és Madách. Tanulmányok. Kolozsvár,* 1923.

[3] Kristóf György, *Az erdélyi magyar irodalom múltja és jövője.* Kolozsvár, 1924.

[4] Kristóf György, *Istoria limbii şi literaturii maghiare.* Cluj, 1934.

[5] Kristóf György. *Királyhágóninneni írók Erdélyben.* Kolozsvár, 1942.

[6] *Magyar irodalomtörténet. 1939. Emlékkönyv Kristóf György hatvanadik születésnapjára.* Szerkesztették Jancsó Elemér, Nagy Géza, Pellion Ervin, Reischel Artur, Sántha Lajos, Szabó T. Attila. Kolozsvár, 1939.

erdélyi írói is nagyrészt Kristóf György hallgatói voltak. Nem véletlen, hogy a felszabadulás utáni korszak főiskolai tanárai közül sokan Kristóf tanítványai voltak (Szabó T. Attila, Márton Gyula, Blédy Géza, Debreczy Sándor, Szigeti József, Vörös István, Jancsó Elemér stb.).

A felszabadulás előtti és részben utáni korszak másik jelentős irodalomtörténésze György Lajos volt, aki 1940 és 1948 között tanított professzori minőségben a kolozsvári egyetemen. György Lajos tudományos munkássága több mint négy évtizedet, egyetemi didaktikai és tudományos tevékenysége viszonylag rövidebb időszakot ölel át. A két világháború között több folyóirat szerkesztője volt. Közülük az *Erdélyi Irodalmi Szemlé*ben és az *Erdélyi Múzeum*ban kifejtett szerkesztői és szaktudományi munkássága a legjelentősebb. Mint szerkesztő, tanár és műveltségszervező sokat tett, a pozitivista iskola módszerét követve, a fiatal irodalomtörténésznemzedék nevelése érdekében. Ő kezdeményezte először a jelenkori erdélyi irodalom bibliográfiai feldolgozását[7].

György Lajos sokirányú tudományos munkásságában központi helyet foglal el a magyar regény előzményeinek és a magyar anekdota-irodalom kialakulásának vizsgálata. Mindkét témakörből számos részlettanulmányt közölt, majd kutatásait maradandó értékű monográfiákban szintetizálta[8]. György Lajos különleges szaktudósi érdeme, hogy a hazai fenti tárgykörbe eső kéziratok nagyrészt ismeretlen anyagát fedezte fel, s tette gondos filológiai vizsgálat tárgyává, hogy két nagyszabású monográfiáján kívül számos kéziratot jelentetett meg. Ezek közül említésre méltó Hermányi Dienes József *Nagyenyedi Demokritusa*, amelyik az *Erdélyi Ritkaságok* sorozatban látott először napvilágot.

Mind Kristóf, mind György Lajos hallgatóikkal elsősorban a hazai könyvtárak és kézirattárak ismeretlen anyagát dolgoztatták fel szakdolgozatokban és doktori értekezésekben. A választott témák jelentős része erdélyi tárgyú vagy vonatkozású volt. Több értékes tanulmányt jelentettek meg Kristóf és György Lajos tanítványai — professzoraik útmutatását követve — az összehasonlító irodalomtörténet köréből is. Ismeretes, hogy Brassai Sámuel és főleg Meltzl Hugó milyen nagy hatást gyakorolt az első világháború előtti tanárnemzedékre. Az általuk szerkesztett *Összehasonlító Irodalomtörténeti Lapok* európai viszonylatban is úttörő jelentőségű volt és közvetlen előzménye a XX. században kibontakozó nemzetközi összehasonlító irodalomtörténeti iskolának. Kristóf György beható tanulmányban foglalkozott Meltzl Hugó életművével, tanítványaival pedig több román-magyar és szász-magyar irodalmi és művelődési közös hagyományt dolgoztatott fel. Ilyen volt pl. Orbán László tanulmánya a brassói színészetről, melyben foglalkozik a brassói román-magyar-szász színháztörténeti kapcsolatokkal is; addig feldolgozatlan anyagra támaszkodó értekezése ma is hazai színháztörténetünk egyik fontos forrása.

---

[7] György Lajos, *Az erdélyi magyar irodalom bibliográfiája 1919—1924.* Kolozsvár, 1925.

[8] György Lajos, *A magyar anekdota története és egyetemes kapcsolatai.* Budapest, 1934, és ugyancsak tőle *A magyar regény előzményei,* Budapest, 1941.

György Lajos a magyar regény előzményeivel és a magyar anekdota történetével foglalkozó műveiben érvényesítette az összehasonlító irodalomtörténetírás szempontjait és modern módszereit.

A kolozsvári egyetem felszabadulás előtti negyedszázadának főiskolai magyar irodalomtörténeti munkásságával kapcsolatban tudatosan mellőztem azokat a reformokat, amelyek részben érintették a magyar nyelv és irodalomoktatás külső kereteit, óraszámát és részben programját is. E mellőzés oka egyrészt az, hogy a főiskolai oktatás történetére vonatkozólag nem állottak rendelkezésemre pontos statisztikák, de még részlettanulmányok sem, másrészt tanulmányom célja kizárólag az egyetemen folyó tudományos képzés ismertetése. Az alapvető források háború okozta elveszése ezen a téren is nehezítette munkámat (főleg a kéziratos anyagot és a kari hivatalos iratokat illetőleg), mégis a fennmaradt nyomtatott anyag lehetővé tette úttörő jellegű és későbbi részletkutatásokat sugalmazó tanulmányvázlatom elkészítését.

A kolozsvári egyetem felszabadulás előtti negyedszázadának magyar irodalomtörténeti oktatása szorosan kapcsolódik e korszak filológiai karainak az egykori törvények által megszabott kereteihez. Ilyen jellegzetessége volt e korszak főiskolai irodalomtanításának a segédszemélyzet kis száma, vagy éppen hiánya. Kristóf György tizennyolc éven át adott elő nyelvészetet és irodalomtörténetet segédszemélyzet nélkül. 1940 és 1945 között Kristóf Györgyön kívül György Lajos tanította a magyar irodalmat, de a segédszemélyzet száma ezúttal is csak 1—2 volt, ez is átmenetileg, mert a katonai behívások miatt dr. Miszti László tanársegédet is elveszítette az intézet.

Kiemelkedő jelentőségű volt mind Kristóf, mind György Lajos főiskolai munkásságában az is, hogy a középiskolai tanárok képzésén kívül a szaktudományos kutatás megszerettetésére nevelték hallgatóikat. Egyébként a tanár- és tudósképzés egysége régi egyetemi hagyomány volt. A Regele Ferdinand Egyetem filológiai professzorainak nagyrésze (Gh. Bogdan-Duică, Nicolae Drăganu stb.) épp úgy, mint az 1940—1945 között működő professzorok többsége nemcsak egyéni tudományos munkát végzett, hanem kinevelt fiatal tudósokat, bibliográfusokat, könyvtári szakembereket is.

A felszabadulás után, 1945 szeptemberében megalakult Bolyai tudományegyetemen a Magyar irodalomtörténeti intézethez két professzort neveztek ki, György Lajost és Jancsó Elemért. György Lajos egyúttal az egyetem prorektora, Jancsó Elemér pedig a Bölcsészeti Kar dékánja volt. Az intézethez két gyakornokot is kinevezett a kultuszminisztérium, Kuszálik Piroskát és Izsák Józsefet. 1945 és 1949 között a régi irodalmat György Lajos, a modern irodalmat Jancsó Elemér adta elő. Ugyancsak ők vezették a szemináriumokat és tartottak szakkurzusokat. Ebben az átmeneti szakaszban György Lajos néhány régi irodalmi tanulmányát jelentette meg és egy kisebb, de úttörő jellegű monográfiát az orosz-magyar irodalmi kapcsolatokról[9].

[9] György Lajos, *A magyar és az orosz irodalom kapcsolatai.* Kolozsvár, 1946.

Már a felszabadulás utáni első esztendőkben új feladatok merültek fel a Magyar Irodalomtörténeti Intézet tanszemélyzete számára. Ezek a feladatok szorosan összefüggtek a kulturális forradalommal, és átmenetileg a filológiai kutatást háttérbe szorították. A kulturális forradalom egyrészt nagyszámú magyar szakos hallgató kiképzését tette lehetővé, de szükségessé vált az irodalmi hagyományok újraértékelése, a haladó értelmiség körében való népszerűsítése, és új tankönyvek, egyetemi jegyzetek elkészítése is. A megalakuló új kiadók ugyancsak elsősorban a tanszék tagjaitól várták az irodalmi szöveggyűjtemények összeállítását, tanulmánykötetek megírását s tevékeny bekapcsolódást az irodalmi életbe. E sokirányú feladatnak a tanszék régi keretei között nem tehetett eleget. Szükségessé vált tehát nemcsak az intézet, de a filológiai kar teljes átszervezése a főiskolai reform keretében.

A szocializmus építése, a gazdagon kibontakozó kulturális forradalom s ennek megfelelően a főiskolai oktatás kereteinek kiszélesítése, az oktatási anyag megváltoztatása új szakasz kezdetét jelentette 1949 után: a magyar tanítás és a hazai magyar irodalomtörténetírás hagyományaitól eltérően az egész magyar irodalom felsőoktatási tanítását írta elő. Minden évnek meghatározott és kötelező tananyagot írt elő, nagy súlyt helyezve nemcsak a régi, hanem a modern, s ezen belül a romániai magyar irodalom tanítására is. Természetesen szükségessé vált az egész magyar irodalom marxista értékelése, s ennek megfelelően középiskolai tankönyvek elkészítése is.

1949-től 1959-ig, vagyis a V. Babeş és a Bolyai tudományegyetem egyesítéséig, a magyar irodalomtörténeti tanszék létszáma 10—15 között ingadozott a mindenkori szükségleteknek megfelelően. Ez alatt a tíz év alatt tanszékünk vezetői voltak Gaál Gábor, Szabédi László és Jancsó Elemér. A tanszék tagjai: Nagy István, Csehi Gyula, Abafáy Gusztáv, Szigeti József, Földes László, Antal Árpád, Pataki Bálint, Bajor Andor, Benkő Samu, Lingvai Klára, Mitruly Miklós, Szendrei Júlia, Láng Gusztáv, Kozma Dezső, Ileana Georgescu stb. voltak. Közülük néhányan csak átmenetileg tanítottak tanszékünkön, később közülük többen más beosztást kaptak (az Akadémiánál, a Szépirodalmi Kiadónál stb.).

A tanszék előadó tanárai közül Jancsó Elemér a felvilágosodás korának irodalmát adta elő és nyolc éven át a XX. század magyarországi irodalmát, Gaál Gábor, majd Antal Árpád a XIX. század, Pataki Bálint a XX. század irodalmát, Szigeti József a régi magyar irodalmat, Nagy István, Földes László és Sőni Pál a romániai magyar irodalmat. Szabédi László egyetemes irodalomtörténeti előadásokat tartott és külön kurzusban foglalkozott az irodalmi nyelv kialakulásának történetével.

A magyar irodalomtörténeti tanszék tagjai 1949 és 1959 között több mint 25 középiskolai irodalomtörténeti szöveggyűjteményt és három magyar irodalomtörténeti tankönyvet írtak és szerkesztettek. Szerkesztőik voltak: Csehi Gyula, Gaál Gábor, Jancsó Elemér, Szabédi László, Szigeti József. A felső három középiskolai osztály számára 1949-ig elkészítették a teljes, és marxista szempontból újraértékelt magyar irodalomtörténetet. A három kötet közül a régi irodalom és a XX. század magyar irodalma

napvilágot látott. A szerkesztőkön kívül a tankönyvek néhány fejezetét Antal Árpád, Jancsó Béla és Pataki Bálint írta. A későbbi szöveggyűjtemények szerkesztői és írói Antal Árpád, Csehi Gyula, Gaál Gábor, Jancsó Elemér, Láng Gusztáv, Pataki Bálint, Szabédi László és Szigeti József voltak. Kívülük néhány középiskolai tanár is részt vett a szöveggyűjtemények összeállításában.

A középiskolai tankönyveken kívül a tanszék előadó tanárai az egyetem magyar szakos hallgatói számára elkészítették az egész magyar irodalom főiskolai jegyzeteit. Szigeti József a régi magyar irodalom történetét 1711-ig, Jancsó Elemér a felvilágosodás korának irodalomtörténetét, Gaál Gábor részben, majd Antal Árpád a XIX. sz. teljes irodalomtörténetét, Jancsó Elemér, később Pataki Bálint a XX. század magyarországi irodalmának történetét, Nagy István, Földes László és Sőni Pál a romániai magyar irodalom történetét dolgozták fel. E jegyzetek közül sokszorosítva a Szigeti József és a Jancsó Elemér jegyzetei készültek el. Szabédi László a magyar irodalmi nyelv kialakulásának történetét írta meg hallgatói számára, Csehi Gyula a *Bevezetés az irodalomtudományba* c. kurzusát, Faragó József folklor előadásait, Antal Árpád pedig a *Bevezetés a filológiába* c. előadását készítette el. Közülük sokszorosítva Antal Árpádé jelent meg.

A tanszék tudományos és didaktikai munkájának komoly eredményét tükrözik az 1945—1953 közötti doktori értekezések, szakdolgozatok, később pedig az államvizsgai dolgozatok. Tanszékünk könyvtára több mint félezer államvizsgai dolgozatot őriz. Ezek a dolgozatok tükrözik legmaradandóbban azt az állandó és következetes munkát, amelyet tanszékünk a fiatal tudósjelöltek kiképzése terén végzett. Sokoldalú viták után a tanszék olyan államvizsgai dolgozat-tételeket ad ki, melyek lehetővé teszik egyrészt a filológiai kutatás módszereinek elsajátítását, másrészt a magyar irodalom haladó hagyományainak eddig kevéssé ismert anyagának tudományos feldolgozását segítik elő. Az államvizsgai dolgozatok jelentős része az elmúlt ötven esztendő haladó örökségével foglalkozik (Áprily Lajos, Asztalos István, Berde Mária, Bartalis János, Kovács György, Kuncz Aladár, Sípos Domokos, Szentimrei Jenő stb.) A dolgozatoknak egy másik nagy csoportja az erdélyi irodalom múltjával foglalkozik (Bethlen Miklós, Barcsay Ábrahám, Aranka György, Szentiváni Mihály, Petelei István, Kovács Dezső stb.) Több értékes színháztörténeti dolgozat és bibliográfia is elkészült, kivétel nélkül az erdélyi magyar színészet tárgyköréből. Nagyszámú és új anyagot feltáró dolgozat foglalkozik a román-magyar irodalmi kapcsolatokkal, a baloldali irodalom kevéssé ismert folyóirataival vagy a nagy klasszikusok erdélyi vonatkozásaival, román fordításaival is. Az államvizsgai dolgozatok közül néhány később könyvalakban is napvilágot látott, vagy egyes fejezetei megjelentek a *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*ben, a *Studiá*ban, a *Korunk*ban, az *Utunk*ban és az *Igaz Szó*ban. A legjobb államvizsgai dolgozatok írói közül később sokan kiváló írók, filológusok, lektorok, szerkesztők lettek. (Így pl. Baróti Pál, Hajdú Győző, Kántor Lajos, Láng Gusztáv, Kányádi Sándor, Baróti Pál, Kozma Dezső, Szabó Gyula stb.) A romániai

magyar folyóiratok, kiadók, napilapok szerkesztőinek, lektorainak és íróinak nagy része egyetemünk magyar tanszékének neveltje.

A tanszék egyes tagjainak tudományos munkája általában határozott profilú, ahhoz a tárgyhoz fűződik, amelyiket évek vagy évtizedek alatt egyetemünkön tanított. Személy szerint elsősorban azokról kell megemlékeznünk, akik rövid ideig voltak tanszékünk tagjai, korai haláluk vagy más művelődési intézményekhez történt beosztásuk miatt munkásságuk csak részben fűződik tanszékünk életéhez. Gaál Gábor, Szabédi László tanszékünk kiváló professzorai voltak, életük és munkásságuk utolsó szakasza fűződik tanszékünk életéhez.

Gaál Gábor előbb a filozófiai karon, később a magyar irodalomtörténeti tanszéken adott elő. Tanszékünknek csak egy évig volt tagja és vezetője, súlyos szívbaja miatt vált meg katedránktól, de haláláig foglakozott irodalomtörténeti és kritikai kérdésekkel. Professzori munkássága és tanszékvezetői tevékenysége idején elsősorban a XIX. század nagy magyar íróinak marxista értékelése kötötte le munkaerejét és magas színvonalú jegyzetbírálataival járult hozzá a fiatal tanszéki tagok tudományos neveléséhez. Gaál Gábor szerepe és hatása természetesen nem szűkült le a katedra problémáira, neve, addigi munkássága, a régi *Korunk* megteremtése és szerkesztése körüli egykori tevékenysége nagy súlyt, tekintélyt és befolyást biztosított számára a romániai magyar irodalmi és tudományos életben. A magyar irodalom hagyományainak marxista értékelése terén hazai viszonylatban úttörő munkásságot fejtett ki. Előbb a Józsa Béla Könyvkiadó igazgatója, majd haláláig az *Utunk* szerkesztője volt. Kezdeményezésére adta ki a Szépirodalmi Kiadó a *Haladó hagyományaink* sorozatot. Itt jelent meg bevezető tanulmányával Vörösmarty-antológiája és tanulmánykötete[10]. Sokszáz cikket közölt elsősorban az *Utunk*ban, *Világosság*ban, *az Igazság*ban stb. Válogatott, nagyrészt régebbi tanulmányait a Szépirodalmi Kiadó jelentette meg. Gaál Gábor gazdag életművének felmérése azonban csak halála után kezdődött el[11]. Tanszékünk tagjai (Balogh Edgár, Csehi Gyula, Sőni Pál, Láng Gusztáv stb.) és diákjaink tevékenyen vettek részt a Gaál Gábor szerkesztette *Korunk* és *Utunk* bibliográfiai feldolgozásában, művei sajtó alá rendezésében. Ez a munka nem fejeződött be, s tanszékünk és más tanszékek szakemberei segítségével tovább folyik.

Gaál Gáborral egy időben, mint tanszékünk professzora és a Bolyai tudományegyetem rektora Nagy István fejtett ki sokirányú kritikai és irodalomtörténeti munkásságot. Nagy István a romániai magyar irodalom történetének volt az előadója. Kidolgozta a hazai magyar irodalom történetének egyetemi kurzusát, számos tanulmányt írt a két világháború közötti romániai magyar írókról, kritikai cikkeiben pártosan foglalt állást mind a felszabadulás előtti, mind az azt követő évek jelentős irodalmi alkotásaival szemben. A romániai magyar irodalommal kapcsolatos válo-

---

[10] Gaál Gábor, *Valóság és irodalom.* Bukarest, 1950.

[11] Gaál Gábor, *Válogatott írások. I. 1921—1940.* Tanulmányok és cikkek, Bukarest, 1964 és ugyancsak tőle *Válogatott írások II. 1921—1940.* Publicisztika, Bukarest, 1965.

gatott tanulmányait külön kötetben meg is jelentette[12]. Kritikai és irodalomtörténeti munkásságát a tanszékünktől megválva is tovább folytatta. 1957-től kezdve mint az RNK Akadémiájának levelező tagja felelős szerkesztője a *Nyelv- és Irodalomtudományi Közleményeknek.*

Gaál Gábornak tanszékünktől való megválása után katedránkat Szabédi László irányította. Szabédi László kezdetben egyetemes irodalomtörténeti kurzusokat tartott, majd a magyar irodalmi nyelv történetét adta elő. Mint tanszékvezető rendkívül lelkiismeretes és sokirányú tevékenységet fejtett ki. Kurzusbírálatai maradandó értékű útmutatások voltak mind az idősebb, mind a fiatalabb tanszéktagok számára. Gaál Gáborhoz hasonlóan enciklopédikus tudós volt. De míg Gaál Gábor irodalomtörténeti tanulmányait elsősorban ezek filozófiai megalapozottsága jellemezte, Szabédi László kurzusaira, tanulmányaira és cikkeire a világirodalomban való jártassága mellett főleg esztétikai és nyelvészeti ismeretei s kitűnő elemző képessége nyomták rá bélyegüket. Előadásai és szemináriumai maradandó hatással voltak tanítványaira, akik közül többen éppen az ő ösztönző hatására kezdték el tudományos munkásságukat.

Szabédi László írói, kritikusi, irodalomtörténészi, nyelvészeti munkássága szintén nem szűkült le csupán a magyar tanszék irányítására és a magyar szakos hallgatók elmélyült kiképzésére, hanem kiterjedt hazai irodalmi és művelődési életünk csaknem egész területére is[13]. Kiváló dramaturg, kritikus, szervező volt, írók és tudósok ihletője, nevelője. Életében két tanulmánykötete jelent meg, halála után a Szépirodalmi Kiadó megkezdte válogatott művei kiadását[14].

1956 szeptemberétől 1959 februárjáig Jancsó Elemér majd Szabó György, Csehi Gyula vezette a magyar irodalomtörténeti tanszéket, és végül 1965 szeptemberétől ismét Jancsó Elemér irányítja a katedra munkásságát. A V. Babeş és Bolyai tudományegyetemek egyesítése előtti, majd az azt követő években állandósult a tanszék összetétele, tanmenete, világosan kirajzolódott didaktikai és tudományos profilja. A régi irodalmat Szigeti József előadótanár adja elő, a felvilágosodás irodalmát Jancsó Elemér docens doktor, a Vörösmartytól Adyig terjedő korszakot Antal Árpád előadótanár tanítja. A XX. század magyarországi irodalmát 1952-től 1966-ig Pataki Bálint adta elő. Tragikus halála után e tárgyat Láng Gusztáv lektor vette át. A romániai magyar irodalmat Nagy István és Földes László után Sőni Pál előadótanár tanítja[15]. Az elmúlt tíz év alatt közel háromezer oldalon a tanszék professzorai és előadótanárai kidolgozták az egész magyar irodalom történetét. Az elkészült kurzusok közül 1969-ben lát napvilágot Jancsó Elemér és Sőni Pál kurzusa könyvalakban, a Tankönyv- és Pedagógiai Kiadónál. Sőni Pál kurzusán kívül számos tanul-

---

12 Nagy István, *A harc hevében.* Marosvásárhely, 1957.

13 Szabédi László, *Nyelv és irodalom,* Bukarest, 1956 és ugyancsak tőle *A magyar ritmus formái,* Bukarest, 1955.

14 Szabédi László, *Telehold. Veér Anna alszik.* Szerkesztette és az előszót meg a jegyzeteket készítette Csehi Gyula, Bukarest, 1967.

15 Kacsó Sándor, Sőni Pál, Abafáy Gusztáv, *Három portré.* Bukarest, 1963 ugyancsak Sőnitől *Művek vonzása,* 1961.

mányban és néhány könyvben ismertette és értékelte, részben a felszabadulás előtti, részben a felszabadulás utáni romániai magyar irodalmat.

Tanszékünk egyik vezető és közírói, nevelői munkásságánál fogva jelentős szerepet betöltött tagja volt Balogh Edgár professzor is. A magyar irodalomtörténet tanszékére a Babeş-Bolyai tudományegyetemek egyesítésekor, 1959-ben nevezték ki. Katedránktól 1968-ban távozott el. Balogh Edgár kilenc évi tanszéki tevékenysége alatt a publicisztikát adta elő és ugyancsak a publicisztika köréből tartott szakelőadásokat és vezetett szemináriumokat. Munkássága több szempontból is értékes volt. Hallgatóinkkal szakszerű és lelkes előadásai révén nemcsak a publicisztikát szerettette meg, hanem legtehetségesebb diákjaink közül sokakat közírói pályára készített elő. Folyóirataink és napilapjaink fiatal újságírónemzedéke tudását, hivatásérzetét nagyrészt neki köszönheti. Egyéni tudományos, közírói tevékenysége nemcsak maradandó könyveiben tükröződik[16], hanem a *Korunk*ba, *Igaz Szó*ba írt tanulmányaiban is. A hazai magyar haladó hagyományaink ápolását Balogh Edgár mindig összekötötte a szocializmus építésének időszerű feladataival s ezzel is szolgálta fiatal író- és tanárnemzedékünk nevelésének ügyét.

A magyar irodalomtörténeti tanszék vezető és ifjúságunk világnézeti, művészeti nevelésére nagy hatással volt Csehi Gyula tanszékvezetői, tudósi, közírói és professzori munkássága. Csehi irodalomelméletet adott és ad elő, olyan tárgyat, amely felsőoktatásunk tanárai számára nélkülözhetetlen fontosságú. Mint e tárgynak országos viszonylatban is egyik legkiválóbb művelője, sokirányú tudása és nyelvismerete révén tudományszakának legújabb hazai és nemzetközi eredményeivel ismertette meg hallgatóit és a tanszék tagjait. Rendkívül gazdag tudományos és tudománynépszerűsítő munkássága azonban nem csupán az irodalomtudomány és elmélet széles területét ölelte át, hanem a világirodalom és a romániai magyar irodalom hagyományait is. Tanulmányainak és könyveinek jelentős része éppen ezeket az egyéni kutatásokat tartalmazza[17].

A tanszék szervezete, létszáma és programja az utolsó tíz esztendőben egyre jobban állandósult, tudományos munkássága pedig öt nagy témakörre összpontosult. Az 1968—1969-es tanévben tanszékünk tagjai: Jancsó Elemér, tanszékvezető, professzor, doktor docens, Csehi Gyula professzor, doktor docens, Szigeti József doktor, előadótanár, Antal Árpád előadótanár, Láng Gusztáv, Mitruly Miklós és Vajda Júlia lektorok, Kozma Dezső és Rohonyi Zoltán tanársegédek. A tanszék tagjai közül a régi irodalommal Szigeti József foglalkozik. Számos értékes szaktanulmányt közölt a *Nyelv- és Irodalomtudományi Közleményben*, a *Studiaban*, az *Irodalomtöténeti Közleményben* és a hazai szépirodalmi folyóiratokban. Részletes és magas tudományos színvonalú bevezető tanulmányokat írt Balassi, Zrínyi, Mikes hazánkban kiadott válogatott műveihez. Kiemelkedő értékű monográfiáját a Balassi-komédiáról a Magyar Tudományos Akadémia je-

[16] B a l o g h E d g á r, *Hét próba,* Budapest, 1965 és ugyancsak tőle *Egyenes beszéd,* Bukarest, 1957.

[17] C s e h i G y u l a, *Munkásosztály és irodalom,* Bukarest, 1963 és ugyancsak tőle *Klió és Kalliopé,* Bukarest, 1965.

lentette meg. Régi irodalmi tanulmányt közölt Székely Erzsébet, Szabó György is, akik átmenetileg néhány esztendeig tanszékünk tagjai voltak.

A felvilágosodás korával Jancsó Elemér foglalkozott két irányban is. Egyrészt — és ez legeredetibb kutatási területe — az erdélyi felvilágosodás ismeretlen vagy kevéssé ismert problémái dokumentumanyagát gyűjtötte össze és dolgozta fel, másrészt a felvilágosodás legnagyobb íróinak (Batsányi János, Csokonai V. Mihály, Kazinczy Ferenc stb.) válogatott műveit jelentette meg részletes bevezető tanulmányokkal. A szakfolyóiratokban megjelent tanulmányain kívül Jancsó Elemér a felszabadulás után nagyszámú népszerűsítő cikket, tanulmányt írt a felvilágosodás íróiról a hazai szépirodalmi folyóiratokban.

A felvilágosodás és a reformkor íróival foglalkoznak Vajda Júlia és Rohonyi Zoltán is a tanszék tagjai közül. Vajda Júlia Kármán, Csokonai és Jósika életművéről írt tanulmányokat és népszerűsítő cikkeket a *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*be, a *Studia*ba és a *Korunk*ba. Rohonyi Zoltán a felvilágosodás korának eszmei stílustörekvéseit elemezte néhány értékes tanulmányában a *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*ben.

A XIX. század nagy magyar klasszikusaival (Vörösmarty, Petőfi, Arany, Madách, Vajda stb.) elsősorban Antal Árpád foglalkozott. Közel ezer oldalas egyetemi jegyzetén kívül magas színvonalú bevezető tanulmányokat írt e század nagy magyar klasszikusainak hazánkban megjelent válogatott műveihez. Rendkívül értékesek azok a tanulmányai, amelyeket e század, főleg a reformkor erdélyi íróiról adott ki. Behatóan foglalkozott a román-magyar irodalmi kapcsolatok kérdéseivel, folklor-problémákkal és a századvég magyar irodalmával is.

A folklor-kutatások legkiválóbb művelője tanszékünkön Faragó József volt. Sajnos, más beosztása miatt a folklor-kutatás az általa képviselt magas szinten nem folytatódhatott. Jelenleg Mitruly Miklós e tárgy előadója, aki néhány tanulmányával járult hozzá a hazai folklorirodalmunk gazdagításához.

A XX. század magyarországi irodalmával Pataki Bálint foglalkozott, majd halála után Láng Gusztáv. Láng kritikai írásai, szaktanulmányai a hazai kritikai irodalmunk legjavához tartoznak. Láng a magyarországi irodalmon kívül a két világháború közötti erdélyi irodalommal is behatóan foglalkozott. A készülő Dsida-monográfiájából közölt részletek Láng kiváló kutatói, elemzői és szintetizáló képességeit bizonyítják.

A tanszék tudományos és didaktikai munkásságában a romániai magyar irodalom mindig elsőrangú helyet foglalt el. Ez érthető is, hiszen éppen a tanszékre várt már a felszabadulás utáni első években az a feladat, hogy a két világháború közötti romániai magyar irodalom marxista értékelését elvégezze, s egyúttal mind a középiskolák, mind felsőoktatásunk számára elfogadható tankönyveket, kurzusokat készítsen el. Ebben a munkában kezdetben Gaál Gábor és főleg Nagy István, később Földes László, majd az utóbbi évtizedben Sőni Pál fejtettek ki maradandó értékű tevékenységet. Sőni Pál egyetemi kurzusán és több könyvén kívül másfél évtized óta nagyszámú tanulmányt, ismertetést, kritikát közölt mind a

két világháború közötti, mind a felszabadulás utáni romániai magyar írókról, stílusirányokról vagy egyes kimagasló értékű műről. Sőni Pálon kívül a tanszék több tagja írt és közölt e tárgykörből tanulmányokat (Csehi Gyula, Jancsó Elemér, Balogh Edgár, de munkásságuk nagy része mind Szigetinél[18], Jancsónál[19] és Antalnál[20] a magyar irodalom régi területeit ölelte át).

A fiatalok közül Láng Gusztáv tanulmányai mellett ki kell emelnünk Kozma Dezső eredeti kutatásokon alapuló gazdag tudományos feltáró tevékenységét egyrészt a századforduló, másrészt a két világháború közötti romániai magyar irodalomról[21].

Végül tanszékünk múltját és jelenlegi életét jellemzi az a szoros és baráti együttműködés, amely katedránkat a kar többi tanszékéhez fűzi. Ennek az együttműködésnek sokféle intézményes formái közül elsősorban az évente megtartott tudományos ülésszakokat kell megemlítenünk, amelyeken tanszékünk minden tagja szakelőadásaival részt vett.

A magyar irodalomtörténeti tanszék didaktikai és tudományos tevékenységével sajátos szerepet töltött be és tölt be szocialista köztársaságunk művelődési és szellemi életében, s híven szolgálja a román nép és a vele együttélő nemzetiségek testvériségét.

CINCIZECI ANI DE ACTIVITATE DE ISTORIE LITERARĂ MAGHIARĂ LA UNIVERSITATEA DIN CLUJ

(Rezumat)

În studiul de față autorul și-a propus să scoată la iveală rezultatele obținute de istoricii literari maghiari în domeniul istoriei literaturii maghiare în cei 50 de ani ai Universității clujene.

Partea întîi a studiului evaluează activitatea profesorilor dr. Kristóf György și dr. György Lajos, activitate desfășurată înainte de eliberare. Partea a doua, mai vastă, enumeră rezultatele obținute în domeniul cercetării științifice de membrii Catedrei literaturii maghiare. Aici se trec în revistă cele mai importante rezultate obținute de oamenii de știință și litere care au activat în cadrul catedrei: Gaál Gábor, Szabédi László, Nagy István, Csehi Gyula, Jancsó Elemér, Szigeti József, Sőni Pál, Antal Árpád etc.

Pe lîngă cele menționate studiul evaluează și rezultatele cadrelor mai tinere precum și ale studenților, în special lucrările de diplomă.

Această lucrare este prima care încearcă o evaluare critică a activității istorico-literare a membrilor Catedrei de literatură maghiară.

---

[18] Szigeti József, *A Balassi-Comoedia és szerzője.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967.

[19] Jancsó Elemér, *Az Erdélyi Magyar Nyelvmívelő Társaság iratai.* Akadémiai Kiadó, Bukarest, 1955, és ugyancsak tőle *Kazinczy Ferenc válogatott munkái,* Bukarest, 1962, *A felvilágosodástól a romantikáig. Tanulmányok,* Bukarest, 1966 stb.

[20] Antal Árpád, *Szentiváni Mihály,* Bukarest, 1958, Vajda János, *A virrasztók,* Bukarest, 1966.

[21] Kozma Dezső, *Petelei István,* Bukarest, 1969.

ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБЛАСТИ ВЕНГЕРСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИИ В КЛУЖСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

(Резюме)

Автор статьи задаётся целью выявить достижения венгерских литературных историков в области истории венгерской литературы за 50 лет существования Клужского университета.

В первой части статьи автор оценивает деятельность профессоров д-р Криштоф Дьёрдь и д-р Дьёрдь Лайош, развёртывающуюся до освобождения нашей страны. Во второй, более обширной части, автор показывает результаты, полученные в области научного исследования членами Кафедры венгерской литературы. В этой второй части статьи автор обозревает важнейшие результаты, полученные учёными и литераторами, работавшими на этой кафедре: Гаал Габор, Сабеди Ласло, Надь Иштван, Чехи Дюла, Янчо Элемер, Сигети Йожеф, Шёни Пал, Антал Арпад и др.

В статье оценены также и результаты, полученные молодыми членами кафедры и студентами, главным образом в дипломных работах.

Настоящая статья является первой работой, которая пытается дать критическую оценку историко-литературной деятельности членов Кафедры венгерской литературы.

CINQUANTE ANS D'ACTIVITÉ EN HISTOIRE LITTÉRAIRE HONGROISE À L'UNIVERSITÉ DE CLUJ

(Résumé)

L'auteur de cette étude s'est proposé de mettre en lumière les résultats obtenus par les historiens hongrois de la littérature dans le domaine de l'histoire de la littérature hongroise au cours de ces 50 années à l'Université de Cluj.

La première partie évalue l'activité des professeurs dr. Kristóf György et dr. György Lajos, activité qui s'étend sur la période antérieure à la libération (1944). Plus vaste, la seconde partie énumère les résultats obtenus dans le domaine de la recherche scientifique par les membres de la Chaire de littérature hongroise; on y passe en revue les résultats les plus importants obtenus par les hommes de science et de lettres qui ont travaillé dans le cadre de la chaire: Gaál Gábor, Szabédi László, Nagy István, Csehi Gyula, Jancsó Elemér, Szigeti József, Söni Pál, Antal Árpád etc.

Outre ces résultats, l'étude évalue aussi ceux qu'ont obtenus les cadres plus jeunes, ainsi que les mémoires de diplôme des étudiants sortants.

La présente étude est la première qui tente une évaluation critique de l'activité historico-littéraire des membres de la Chaire de littérature hongroise.

NAPOLÉON BONAPARTE DANS LE FOLKLORE ROUMAIN

par

D. POP et I. NICULIȚĂ

Les historiens en particulier ont signalé plus d'une fois la large audience dont a joui la figure de Napoléon Bonaparte parmi le peuple roumain, aussi bien pendant sa vie qu'après sa mort[1]. Encore est-il que les contributions publiées jusqu'ici sont loin de refléter dans toute leur ampleur la renommée qu'a eue l'empereur français dans notre pays.

On a fait état, entre autres, sans que pour autant le problème ait fait l'objet d'une certaine recherche, de l'écho qu'ont eu la personnalité et les faits de Napoléon dans les larges couches de notre peuple, et, à cet égard, quelques créations anonymes en vers, inspirées notamment du tragique exil du héros à Sainte-Hélène, ont été signalées et discutées. On a même essayé d'expliquer la genèse de l'une de ces créations, mais la solution proposée est loin d'être convaincante[2].

Alimenté à la fois par d'anciennes traditions, transmises par voie orale, et par des lectures, le renom du vainqueur d'Austerlitz s'est perpétué dans la conscience des collectivités populaires jusqu'à nos jours. Le problème est beaucoup trop vaste pour pouvoir être traité dans les limites d'un article et les matériaux populaires recueillis jusqu'ici sont

---

[1] Bibliographie — incomplète — du problème, chez Emil Vîrtosu, *Napoleon Bonaparte și proiectul unei „Republici aristocratice" în Moldova, la 1802*, ed. II, Bucarest, 1947.

[2] Iuliu Moisil est de l'avis que le texte de la chanson la plus répandue *(Verșul lui Napoleon)*, occasionné par l'exil de l'empereur „est fait par une personne qui, probablement, doit avoir été soldat garde-frontière du régiment de Năsăud (...). Il s'en dégage (...) l'amour et le respect que ce soldat garde-frontière roumain (...) a pour le génie militaire de Bunăparte ou aussi pour le sang latin qui coulait dans les veines des deux" („Arhiva Someșană", no. 4, p. 87; voir chez le même, *Le régiment des garde-frontières de Năsăud et Napoléon*, dans „Revue des Etudes Napoléoniennes", XXXVI (1932), p. 105—110); Ion Apostol Popescu croit également que „les deux poésies populaires [il s'agit de deux variantes de la chanson mentionnée] ont été créées avec certitude par un des soldats du II$_{me}$ Régiment roumain de frontière, siégeant à Năsăud" („Steaua, XII (1961), no. 9, p. 117—118).

relativement peu nombreux. Aussi nous bornerons-nous dans ce qui suit à faire quelques constatations et précisions relatives aux créations littéraires anonymes inspirées par la figure de celui dont on célèbre cette année le deux centième anniversaire.

Les créations dont il sera question et dont une au moins a été très répandue chez les Roumains s'imposent à l'attention du chercheur non seulement en raison de l'intérêt historique qu'elles présentent, mais encore pour les suggestions qu'elles offrent à l'éclaircissement du problème compliqué de l'espèce folklorique qu'elles illustrent: la chanson historique.

A côté d'une série de vers dus à des lettrés, dont le caractère est plus ou moins officiel et qui sont hostiles à Napoléon[3], plusieurs chansons ont circulé chez nous, inspirées par la personnalité de l'empereur; leur contenu est différent et très significatif aussi pour les aspirations de l'époque du peuple roumain.

De la chanson qui trahissait de la manière la plus explicite ces aspirations il ne nous reste que deux vers, qui expriment certainement son essence même:

Bonaparte n'est pas loin,
Nous rendre justice il vient.

L'empereur Napoléon III en prendra connaissance en 1855, sous une forme remaniée par Alecsandri et traduite par la suite en français par I. Voinescu[4]. Essayant d'en établir l'origine et l'ancienneté, Emil Vîrtosu croyait qu'elle avait été créée en Moldavie, vers 1812[5]. Cependant la chanson est plus ancienne, étant connue dès l'année de l'expédition en Egypte. Ainsi, dans un rapport du diplomate russe d'origine polonaise, Wengerski, relatif à l'atmosphère politique de Transylvanie, rapport dressé le 1-er juin 1798, il est dit: „La Transylvanie même selon lui[6] est attaquée par ce fléau, on y chante des chansons révolutionnaires même dans les villages (. . .). Je me suis noté un passage d'une chanson valaque où il est dit en leur langue:

Boonaparte nou dyparte
Vin dy graba ʃa dreptate

à savoir: Bonaparte nest pas loin/Viens plus tôt et nous rends justice"[7]. La source de Wengerski est incertaine; on ne sait s'il tenait la chanson du Transylvain Ioan Piuariu ou de quelqu'un d'autre, de Moldavie.

---

[3] Voir des exemples chez Cornelia Bodea, *Moise Nicoară (1784—1861) şi rolul său în lupta pentru emanciparea naţional-religioasă a românilor din Banat şi Crişana*, I-ière partie, Arad, 1945, p. 141—144.

[4] Vasile Alecsandri, *Călătorii, misiuni diplomatice*, III-e éd. Commentée par Alexandru Marcu, Editura „Scrisul românesc" s.a., p. 273—274; quelques détails chez Vîrtosu, o.c., p. 6.

[5] Vîrtosu, p. 6.

[6] Il s'agit de l'ophtalmologiste de Cluj, Ioan Piuariu Molnar, qui fut appelé à Jassy pour une intervention chirurgicale.

[7] Le texte du raport chez Al. Vianu, *Ioan Piuariu Molnar în Moldova*, dans „Studii", XIV (1961), no. 4, p. 937.

Pour ce qui est de l'origine populaire de la chanson et de sa diffusion à l'époque, on dispose d'un témoignage, enregistré vers la fin du siècle passé en Transylvanie. Essayant de reproduire les paroles de sa vieille informatrice, l'instituteur Ioan Demian d'Iclod (département de Cluj), qui a publié la chanson, écrit: Napoléon „a été le plus puissant de tous les empereurs; c'est pourquoi il s'est battu contre tous, même contre notre empereur[8]. Je m'en souviens; j'étais jeune fille; quand j'ai entendu qu'il approchait de Bécs (Vienne), je chantais pendant les veillées avec les autres filles:

Bonaparte n'est pas loin
Il est déjà à mi-chemin.[9]

Encore que nous ne connaissions que ces trois témoignages, il est hors de doute qu'il s'agit d'une chanson populaire proprement dite et, quel qu'ait été son auteur initial, elle a eu une existence folklorique authentique. Bien que l'on ne dispose que de deux vers, ceux-ci comportent un caractère oral évident, révélant des modifications spécifiques de ce mode de transmission.

La motivation de la fiévreuse „attente", sensible sous les trois formes qui nous sont parvenues, existe également dans la conclusion de la variante d'une chanson dont nous nous occuperons de plus près dans ce qui suit et qui a été recueillie à Sîncel (département d'Alba) par Ion Pop Reteganul. Le créateur imagine le héros dans son douloureux exil, en train de remémorer sa vie et ses faits et gestes.

A personne mal ne voulais,
Mais plutôt le bien ai fait.
De me battre n'ai cessé,
Pour rendre le pauvre aisé ... [10]

(Souligné par nous)

Il est de toute évidence que ces vers dévoilent le sens antiféodal des guerres napoléoniennes.

On ne saura sans doute jamais avec exactitude quelles furent l'intensité, l'aire géographique et la persistance dans la circulation de la chanson notée initialement par Wengerski. Quoi qui en soit, il semble que nous soyons en présence d'un produit folklorique proprement dit.

La seconde chanson qui nous est parvenue, représentant un type différent des autres, mais dont nous ne connaissons malheureusement qu'un seul témoignage — le seul, peut-être, qui ait existé! — s'inspire de la fin tragique de l'empereur français. On ignore quand elle a été

---

[8] Il s'agit de l'empereur d'Autriche-Hongrie, la Transylvanie faisant partie à l'époque de l'empire austro-hongrois.

[9] „Poşta română", II (1889), no. 15, p. 90—92.

[10] Le texte complet à la Bibliothèque de l'Académie de la R. S. de Roumanie, fond. mss., no. 4524, f. 122—125 (apud *Antologia de literatură populară*, vol. I (Poezia), Bucarest, Editura Academiei ..., 1953, p. 82—84.

créée et si elle a eu une diffusion orale ou écrite. Le manuscrit où elle a été découverte provient du Banat et date de la première moitié du XIX[e] siècle[11]. Ce qui est certain c'est qu'elle représente une création livresque rappelant la manière populaire et les „verşuri" ou chansons rituelles d'enterrement. L'origine de la chanson doit être cherchée de toute façon dans les couches modestes des lettrés du Banat.

La chanson la plus répandue parmi celles dont nous nous occupons est apparentée à celle-ci par l'inspiration, mais, à sa différence, elle est plus ample et apporte de nombreux détails sur la vie du héros, ce qui lui confère quelque chose du caractère d'une chronique rimée. On en connaît à présent 17 variantes, imprimées ou manuscrites[12], mais le

---

[11] Le manuscrit est conservé à la Bibliothèque de l'Académie, sous la cote 5522, et le texte de la chanson est reproduit par E. Vîrtosu, p. 39—40.

[12] I — *Verşul lui Bonaparte, quand lau dus la Robie la Santa Helena; copié* à l'an 1827 par Nicolae Bălășescu; Bibliothèque de l'Académie, mss. 2895.

II *Jalnica tînguire a lui Bunaparte, fostu împărat al Franției;* conservé dans le manuscrit datant de 1831 de Dimitrie Ardelean, qui était alors élève à la „Preparandia" d'Arad. Le manuscrit a été étudié par Romulus Todoran *(Poezii populare într-un manuscris ardelean din 1831,* dans „Anuarul Arhivei de folclor", VII (1945), p. 131—139, qui a eu l'amabilité de mettre à notre disposition le texte de la chanson, inédit jusqu'ici.

III *Versul lui Bonaparte.* Dans le mss. no. 5,1933 de la Bibliothèque Centrale Universitaire de Cluj (voir certains détails concernant le manuscrit, chez Ion Breazu, *Versuri populare în manuscrise ardelene vechi,* dans „Anuarul Arhivei de folclor", V (1939), p. 79—110). La provenance de la chanson n'est pas précisée, mais la copie a certainement été faite en Transylvanie.

IV *Tînguirea lui Napoleon Bună Parte,* dans Ion B. Mureșianu, *Napoleon și Banatul,* dans „Cele trei Crișuri", XXI (1940), nos. 1—2, p. 18. Le texte a été découvert dans un manuscrit du Banat, datant de 1858, dû au paysan Arsenie Dragomir.

V *Verşul lui Napolion;* le texte se trouve à la Bibliothèque de l'Académie, ms. 1652; il ne porte aucune mention quant à l-auteur, au lieu et à la date à laquelle il a été copié.

VI Sans titre. Le manuscrit se trouve à la Bibliothèque de l'Academie, ms. 1851, sans précisions relatives à l'auteur, au lieu et à la date.

VII *Cîntecul lui Bonaparte, după cum se cîntă în Transilvania* (Collection de M. Pompiliu), dans „Traian", I (1869), no. 31, p. 122.

VIII *Cîntecul lui Bonaparte*... (Collection B[ogdan] P[etriceicu] H[asdeu], *ibid.*

IX *Cîntecul lui Napoleon,* dans Iosif Popovici, *Poezii populare române*... vol. I *Balade populare din Banat,* Oravița, 1909, p. 117. La chanson a été recueillie par l'instituteur Olariu du village Burjuc (département de Hunedoara).

X *Bunăparte,* dans Ioan Pop Reteganul, *Trandafiri și viorele,* III-e ed. Gherla [1899], p. 27—28. Le texte a été communiqué à l'auteur du recueil par Galini Moldovan de Gherla.

XI Sans titre. Le texte dans *Antologia de literatură populară,* vol. I (Poezia), Bucarest, Editura Academiei, 1953, p. 81—84. Il est précisé que Ioan Pop Reteganul, dans les manuscrits duquel le texte a été découvert, note qu'il l'a copié en 1888 sur un manuscrit se trouvant en la possession de I. Moldovan, chantre à Blaj.

XII *Versul lui Napoleon Bonaparte,* dans Victor Corbul. *Versul lui Napoleon Bonaparte și încă ceva,* dans „Arhiva Someșană", no. 21 (Năsăud), 1937, p. 572—574. Le texte a été reproduit par Victor Corbul de mémoire.

XIII *Versul lui Bunăparte.* Publié par Iuliu Moisil dans „Arhiva Someșană", no. 4, 1926, p. 87—88, d'après un manuscrit entré en sa possession entre les années 1871—1879.

nombre de celles qui ont été écrites au cours des temps doit avoir été beaucoup plus grand. Il se peut que l'on en découvre d'autres avec le temps, mais la plupart ont certainement disparu pour toujours. Ainsi qu'on le verra par la suite, on peut affirmer avec certitude que les textes qui se sont conservés représentent des moments de l'existence orale de la chanson dont nous nous occupons, des variantes écrites d'une chanson devenue populaire, folklorique. Treize de ces textes proviennent certainement de Transylvanie. A en juger d'après certaines particularités linguistiques, un de ces textes semble provenir de Moldavie.

Le témoignage le plus ancien que l'on connaisse (I) date de 1827, étant dû à Nicolae Bălășescu, „auditor jurium en deuxième année". Le texte est „écrit d'après la nouvelle orthographe de Monsieur Alexi, de Vienne, autant que je l'ai pu" et est demeuré jusqu'ici en manuscrit.

Le titre de la création, *Verșul lui Bonaparte cînd l-au scos la robie la Sînta Helena* (Complainte de Bonaparte quand il a été emmené en esclavage à Sainte-Hélène), est de nature à suggérer dès le début une idée en ce qui concerne à la fois son contenu et le modèle littéraire qui l'a inspirée. Apparenté par le thème et les différents éléments de construction au chant funèbre qui l'a inspiré, le „verș"[13] est à l'origine une espèce littéraire livresque. Peu à peu, il s'est répandu dans les collectivités rurales, devenant une espèce folklorique, du moins en tant que procès de création. Ce qui le distingue des espèces folkloriques tradition-

XIV *Versul lui Bunăparte, împăratul franțuzilor*, dans „Gazeta de Transilvania" LXXIV, (1911), no. 214, p. 2, avec la mention qu'il est reproduit „De la collection du feu jeune D. Debu".

XV *Versul lui Bunăparte*, dans „Gazeta de Transilvania, LIX (1896), no. 254, p. 7. Le texte, publié par I[on] P[op] R[eteganul], est reproduit d'après „un ancien manuscrit trouvé à Gledin".

XVI *A lui Napoleon*, dans Gheorghe Alexici, *Texte din literatura poporană română*, tome I Poezia tradițională, Budapest, 1899, p. 124—126, avec la précision que le texte a été recueilli par le paysan G. Herțig du village Boroș—Inău (département d'Arad). Auparavant le texte avait été publié par Alexici dans „Poporul", V (1898), no. 31, p. 492.

XVII *Verșu lui Bunăparte*. Dans un manuscrit ancien à contenu varié, écrit par plusieurs personnes et datant de 1820—1830, découvert dans le village Cașva (département de Mureș), en 1968. Le manuscrit est en la possession de I. Cuceu, chercheur à la Section d'ethnographie et de folklore de la Filiale de Cluj de l'Académie.

Il y a des références à d'autres textes de la chanson dont nous nous occupons, que nous n'avons pas pu étudier. Apostol Popescu *(o.c.)* mentionne une variante recueillie par l'instituteur Iuliu Bugnaru, probablement du village Coșbuc (département de Bistrița-Năsăud), qu'il a envoyée à la revue „Amicul familiei" de Gherla en vue de sa publication. Ioan Bianu (*Catalogul manuscriptelor românești*, tom. I, Edițiunea Academiei Române, București, 1907, p. 425—426), signale également une variante manuscrite, représentant la copie de 1852 (7 mars) de Gh. G. Mincu de Brașov d'après un texte plus ancien, écrit le 18 mars 1839, toujours à Brașov. Le texte de cette variante se conserve à la Bibliothèque de l'Académie, mss. 187.

[13] Il y a trois mots similaires en roumain, à acceptions différentes: *vers* < fr. *vers*, ayant la signification connue; ce néologisme continue à se répandre aujourd'hui encore dans le peuple; *vierș* < l. *versum*, signifiant en parler populaire „vers chanté" et, par élargissement du sens, „chanson"; *verș* (même étymologie), représentant une certaine chanson rituelle d'enterrement.

nelles, c'est qu'il ne se répète pas sous la même forme aux diverses occasions funèbres où il est pratiqué, mais que son schéma s'adapte chaque fois à la nouvelle circonstance dans laquelle il est chanté: la situation du défunt de son vivant, les circonstances de sa mort, la situation de sa famille, etc. Par l'intermédiaire du chanteur, le mort fait ses adieux à sa famille et à ses amis, auxquels il demande pardon des chagrins ou peines qu'il a pu leur causer, il raconte lui-même, brièvement, sa vie sur terre et en signale les moments les plus importants.

Créé, selon toute probabilité, du vivant de l'empereur, dans les circonstances tragiques de son exil, *Verșul lui Bonaparte* ... dévoile clairement sa signification. Mais à la différence du „verș" proprement dit, celui dont nous occupons n'a aucun rapport avec la mort physique du héros, mais avec sa mort en tant qu'empereur des Français, sa chute du trône auquel il avait donné tant d'éclat! Et les 96 vers de la variante Bălășescu, tout comme les autres d'ailleurs, nous disent la tristesse de celui qui se sépare non seulement de sa famille mais aussi de son pays.

Les quatre premiers vers nous présentent „l'infortuné" Bonaparte dans „La mer du couchant / Non loin du Posmot (?)". Puis, imaginant le moment de son départ pour l'exil, l'auteur du „verș" essaye de se transposer dans la psychologie du héros, de découvrir ses pensées, ses sentiments; l'empereur lève les yeux et dirige ses regards vers la France; dans un soupir il adresse au pays „aimé" des voeux de prospérité: „Digne tu es de régner / Et le monde de gouverner!". Puis il dit adieu à „Paris, trône impérial", à „Vessalnica la renommée" (Versailles) et à „Fontanille, ma maison" (Fontainebleau). Les principaux moments de sa chute, qu'il remémore, éveillent en lui le souvenir de personnalités historiques telles que Welichton (Wellington), Alexandre l'empereur (Alexandre I-er, tzar de Russie), Schwarzenberg (Schwarzenberg, le général autrichien) et d'images du désastre de la France.

Les vers suivants reconstituent la psychologie humaine de l'empereur. On y évoque la désolante séparation de sa famille et l'anxiété qu'il éprouve pour le sort de ses proches: „Letiția ma mère", „Ludovica l'impératrice" (Marie-Louise d'Autriche, seconde femme de l'empereur) et „mon fils bien aimé".

Puis le héros retrace des moments de son exil à „Longrod" (Longwood) sur „Hélène, rocher de pierre / Entourée par la mer", „d'où l'on n'aperçoit guère / Ni verte herbe, ni même terre". On nous fait voir combien son existence actuelle contraste avec celle d'auparavant:

De l'Europe, vaste terre,
Où j'menais vie de splendeurs,
Voyez où je suis venu,
En quel lieu me suis rendu!

Examinant la cause de ses infortunes, le héros incrimine son manque de foi („Je n'ai pas cru à la Trinité") et évoque tour à tour les défaites subies à „Osmiana" (?), „Lipsca" (Leipzig) et „Vetero" (Waterloo). S'adres-

sant aux Anglais („Anglule“ dans le texte), Bonaparte leur demande de ne pas trop l'éloigner de son pays et de ses parents. Si, au long de la chanson, les vers se sont parfois sensiblement éloignés de la structure du „verș“ populaire, en revanche la formule finale est la même:

Ô! tout vous soit pardonné,
Et Dieu vous garde en santé.

De la courte présentation que nous venons de faire de la variante Bălășescu, il résulte entre autres, outre les parentés qu'elle présente avec le „verș“ populaire, l'existence de bon nombre de détails concrets de la vie de Napoléon Bonaparte. Nous y voyons un indice que l'auteur a été un homme instruit, au courant des événements historiques de l'époque napoléonienne. En échange, les formes corrompues des noms propres trahissent un auteur à instruction purement orale (peut-être un modeste lettré ayant entendu parler de l'épopée napoléonienne), ou plutôt nous avons affaire à une copie tardive due elle aussi à une personne ayant peu d'instruction. Il n'est pas exclu non plus que le texte reproduise une forme qui avait déjà commencé à circuler oralement. Quoi qu'il en soit, la variante ne représente pas l'original du „verș“ de Napoléon.

La teneur des autres textes qui nous sont parvenus est semblable à celui que nous venons de présenter. Ayant des dimensions différentes (entre 17 et 96 vers), ils omettent ou simplifient certains épisodes, sans toutefois que ces retranchements affectent la signification du tout. On y trouve aussi des vers nouveaux, mais ceux-ci ne modifient en rien l'essence de la chanson.

Les noms propres y apparaissent sous les formes les plus différentes, corrompues au point qu'il n'est plus possible de reconnaître les formes dont elles se sont développées. En voici quelques-unes:

Versailles: Vessalnica (I), *Versavia* (III et XIII), *Versalia* (II, XII), *Vesăliu* (VI), *Besărabia* (IV).

Wellington: Velincton (XV), *Viliton* (III, XI, XVI), *Valenton* (V), *Velinton* (VI), *Velicton* et *Velik* (II), *Vertilon* (XII).

Waterloo: Vetero (I), *Vatiarca* (XI), *Vatîrna* (XV), *Vitamverg* (II).

Le nom de la ville de *Leipzig* devient *Lipsia* (I, III), et ailleurs (XV) *lipsă* (signifiant manque, besoin, nécessité), ce qui change la signification du vers où le mot apparaît: „Și la lipsă m-au prădat“. Dans la variante VII, la mère de Napoléon n'est plus *Letiția*, comme dans toutes les variantes, mais *Carolina*, erreur issue non pas d'une ignorance, mais d'une confusion avec Caroline, soeur de Napoléon, épouse du maréchal Murat. Le vers „În preajma Parisului“ (Dans les environs de Paris) (I, II, IV, V, VII, VIII) reçoit les formes les plus variées dans d'autres textes: „În preajma pămîntului“ (IX), „În contra pizmașului“ (XII, XIII). „În preajma pizmușului“ (XI, XV), „În preajma puzmușului“ (XIV). La variante II fait mention de „Muscovia, apă înghețată“ (Moskowa, eau glacée), qui est certainement une allusion à la bataille de la Moskowa, dont l'issue ne fut pas heureuse pour Napoléon. La variante I parle de *Osmiana*, qui „a gelé“, et la variante III de *Oceana* qui „m'a gelé“.

A côté des modifications du genre de celles que nous avons signalées, il en apparaît d'autres qui affectent la structure des différentes variantes, sans pour autant — comme nous l'avons déjà dit — en modifier la signification fondamentale. La question qui se pose tout naturellement est de savoir quelle est leur signification en ce qui concerne la circulation de la création dont nous nous occupons. Nombre d'entre elles peuvent s'expliquer aisément par l'action de transcription des textes, et sont dues aux copistes. Mais si l'on tient compte du fait que, grâce aux livres, de plus en plus répandus à mesure que l'on avance dans le temps, les différents noms propres relatifs à l'époque de Napoléon Bonaparte étaient de mieux en mieux connus parmi les personnes instruites, il nous faut admettre que les auteurs des copies étaient des gens d'une culture et instruction modestes et que, par conséquent, la chanson de Bonaparte a circulé dans les couches les plus larges de la population roumaine. Même en nous fondant uniquement sur les formes corrompues des noms propres, nous croyons pouvoir affirmer, sans courir le risque de nous tromper, que les textes de la chanson qui nous occupe ont circulé non seulement sous une forme écrite, mais encore orale.

Cette opinion trouve d'ailleurs des points d'appui dans d'autres aspects que présentent les textes, et notamment dans le fait qu'ils se signalent par un incontestable procès de folklorisation. Nous n'en entreprendrons pas ici l'analyse proprement dite et nous nous bornerons à citer quelques passages qui nous semblent être concluants à cet égard. Voici, en guise d'exemple, le même épisode de la chanson — Napoléon se préparant à partir pour l'exil — dans cinq variantes qui nous sont connues:

Ochii în sus au rădicat, *Spre Francia au căutat,* *Din inimă au suspinat,* *Din gură au cuvîntat.* (I)	Et les yeux il a levés, Vers la France a regardé, De tout coeur a soupiré, Et ainsi il a parlé.
Ochii în sus au rădicat *Și spre Franța au căutat,* *Cuvîntînd cu-amar plîngea,* *Crunte lacrimi slobozia,* *Din inimă suspina.* (IV)	Et les yeux il a levés, Vers la France a regardé, En parlant trist'ment pleurait, Amères larmes il versait, Et de tout coeur soupirait.
Ochii-n sus și-au ridicat *Și spre frați au căutat,* *Și din gur-a cuvîntat* (XIV)	Et les yeux il a levés Vers ses frères a regardé Et ainsi il a parlé.
Ochii-n sus își rădica, *Crunte lacrimi slobozea* *Și din gur-așa zicea* (VIII)	Et les yeux en haut levait, Amères larmes il versait Et ensuite ainsi disait

Ochi-n sus a rădicat,	Et les yeux il a levés,
Spre Franția a cătat,	Vers la France a regardé,
Căutînd amar plîngea	Regardant trist'ment pleurait
Și din grai așa grăia	Et disait et ainsi parlait
(VII)	

Si l'idée poétique est la même dans tous les fragments cités et si certains vers sont identiques, il n'en reste pas moins que les différences qui les distinguent sont typiquement folkloriques, autant par leur expression que par le mécanisme qui les a produites. Dans l'épisode auquel nous nous sommes arrêtés, le moule classique du „verș" a été abandonné, faisant place à celui de la ballade populaire roumaine. Nous ignorons tout de la forme initiale de cet épisode, mais les variations surprises dans les textes qui nous sont connus attestent une indéniable tendance à la folklorisation.

Les vers:

Ludovica împărătească,	Louise, impératrice à moi.
Oh, vai! viduvă rămasă,	Veuve, tu es restée, hélas!
Cu fiul meu cel iubit	Avec mon fils bien aimé
Care io l-am părăsit.	Que j'ai dû abandonner.
(1)	

communs à la plupart des variantes de la chanson, acquièrent, dans la variante X, une forme d'un caractère folklorique évident:

Ludovica împărătească,	Louise, impératrice à moi,
Cea văduvă și rămasă	Veuve es restée, et toi
Cu copil micuț în brațe,	Petit enfant as dans tes bras,
Oh! amar d-așa viață!	Ô! amère vie, hélas!

Un autre argument qui atteste le procès de folklorisation qu'a subi la chanson est le vers: „Frunză verde, trei grănate" (Feuille verte, trois grenades), par lequel s'ouvre la variante VIII; or on sait que c'est là une formule traditionnelle par laquelle commencent nombre de chansons populaires roumaines.

La variante qui met le mieux en lumière ce procès d'intégration dans le patrimoine folklorique traditionnel est celle d'Alexici (XVI), recueillie à la fin du siècle dernier dans l'ouest de la Transylvanie, et que nous reproduisons en entier. La présence de l'interjection „oh" sous sa forme populaire régionale (uo) et de l'expression, également populaire, „pînă-i lumea" imprime à la chanson des accents de lamentation folklorique authentique:

[LAMENTATION] DE NAPOLÉON

I

Napulina Borne part[14]
Retourne en arrière, ne te bats plus,
Fuis, c'est Viliton qui vient
Avec des Cosaques et des Russes,

[14] En roumain „bună parte" a le sens de „bonne partie". Avec le temps et par ignorance, les personnes qui récitaient ou chantaient la chanson devaient avoir perdu de vue qu'il s'agissait d'un nom de famille; l'acception favorable donnée au mot est à retenir.

Avec des canons à gros boulets,
Qui abattent de fortes murailles.
Et vous aussi, frères aimés, fuyez,
Si vivre encore vous voulez,
Car nous il nous a cernés
Alexandre l'empereur
Avec des Cosaques et des Russes
Renommés depuis de longues années.
Napulina Bonne partie
S'en va en captivité
A Hélène au couchant,
Dans les environs de Paris.
Les yeux haut il a levés,
Vers la France a regardé,
Profond soupir a poussé,
Et ainsi il a parlé:
„Sois béni, pays aimé,
En tout siècle renommé.
Ô Paris et toi, ma cour,
Je vous quitte pour toujours.
Ô mon fils bien aimé
Que j'ai dû abandonner,
Te revoir je voudrais,
Me convaincre désirerais
Qu'en vie tous vous étes.
Mère triste sans pareil,
Infortunée mère à moi,
Triste pour toi le monde sera.
Louise, impératrice à moi,
Veuve tu es restée, hélas,
Et toi, ô justice sacrée,
Qui de moi as triomphé,
Ne m'envoie pas au lointain,
Mais m'enterre parmi les miens,
Car maintenant je suis cerné,
Alexandre le tsar est près,
Et vers toi me suis sauvé,
A Hélène au couchant,
Dans les environs de Paris.
Car toute cette mer salée,
Amer tourment m'a montré.
On n'y voit, hélas, guère
Ni verte herbe, ni terre,
Rien qu'à pert' de vue, la mer,
Et au milieu un roc de pierre,
Pour que j'y demeure captif,
La fin de mes jours j'y vive".

II

Ô, ce pauvre Bonne part,
N'en fut d'autre comme lui
Aussi magnifique et beau,
Il n'en fut ni n'en sera
Tant qu'un monde il y aura.
„Quand mon pays ai quitté,
J'ai tout dû abandonner,
De l'Europe la moitié,
Du monde un tiers entier".

Mais aux arguments dont nous venons de faire état à l'appui de l'affirmation selon laquelle la création qui nous occupe est devenue une chanson populaire proprement dite, se fondant dans le répertoire folklorique traditionnel des Roumains transylvains, viennent s'ajouter les précisions des personnes qui ont collectionné les chansons. Les textes qui ont été imprimés furent publiés soit dans des collections de poésie populaire, soit dans différents périodiques à côté d'autres créations folkloriques ou dans des rubriques consacrées à celles-ci. Certains collectionneurs fournissent des précisions concrètes. Ainsi, Gh. Alexici dit avoir entendu la chanson à Boroş—Inău (département d'Arad), par l'intermédiaire du „paysan G. Herţig", qui l'avait apprise à son tour de „son grand-père, lequel avait été soldat et s'était battu contre les Français". Victor Corbul précise dans la note qui précède la variante publiée par lui: „Je tiens à constater que la poésie sur Bonaparte est connue aussi dans mon village natal, Zagra (département de Năsăud), et encore sous une forme plus complète et plus belle" (que celle que j'ai publiée).

En ce qui concerne la modalité folklorique d'existence de la chanson de Napoléon (texte et mélodie), elle est attestée, entre autres, par les indications mêmes du titre de certaines variantes: „Cîntecul lui Bonaparte, *după cum se cîntă* în Transilvania" (La chanson de Bonaparte, *telle qu'on la chante* en Transylvanie), etc. Aujourd'hui nous ignorons tout quant à l'aspect mélodique du texte; était-il accompagné d'une mélodie propre ou était-il chanté sur différentes mélodies du répertoire courant? Etant donné sa teneur ainsi que le terme sous lequel il apparaît dans certains cas („Verşul lui Napoleon"), nous sommes portés à croire que le texte était chanté sur une mélodie de „verş", tout comme, en Italie, est attestée une „lamentation" de Napoléon. Mais comme les mélodies du „verş" diffèrent elles aussi d'une contrée à l'autre, la mélodie de notre chanson doit avoir été également différente suivant les variantes.

*

Il y a donc eu, par le passé, plusieurs chansons roumaines inspirées par la personnalité de Napoléon Bonaparte. Celle qui a le plus profondément impressionné l'âme de notre peuple, se répandant sur une vaste aire et persistant durant un siècle, a été inspirée par l'épisode de l'exil de l'empereur à Sainte-Hélène. L'analyse de la teneur des diverses variantes qui se sont conservées relève qu'au début la chanson a été créée par une personne possédant une instruction moyenne et ayant eu pour modèle le „verş" populaire. Par la suite, elle s'est répandue surtout en Transylvanie, par l'intermédiaire de l'écriture mais aussi par voie orale, devenant ainsi un produit folklorique. C'est notamment dans son existence orale que doit être cherchée l'explication des modifications que l'on constate dans sa structure artistique, dans l'expression nettement folklorique de certaines variantes, ainsi que la présence des nombreuses formes corrompues des noms propres.

Par son thème et son contenu, la chanson de Napoléon s'encadre dans l'espèce de la chanson historique et, envisagée sous cet angle, elle représente la seule création roumaine inspirée par une personnalité qui n'appartient pas à l'histoire de notre peuple.

NAPOLEON BONAPARTE ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC

(Rezumat)

Personalitatea lui Napoleon Bonaparte s-a bucurat de o largă audienţă în rîndurile poporului român, încă din timpul vieţii sale. Faptul se explică, desigur, prin situaţia politică şi socială a românilor, prin aspiraţiile lor legitime, care găseau un reazem — moral cel puţin — în epopeea napoleoneană.

Alături de numeroase tradiţii, transmise prin viu grai şi împrospătate pe calea lecturilor, s-au păstrat o seamă de creaţii literare anonime. Creaţia care a cunoscut o mai mare răspîndire este cea cunoscută în special sub titlul „Verşul lui Napoleon", din care autorii articolului au văzut 17 variante, unele tipărite, altele rămase în manuscrise.

Autorii sînt de părere că „Verşul lui Napoleon" a fost creat de un cărturar modest şi a circulat atît prin copii manuscrise, cît şi oral, cîntîndu-se — în acest ultim caz — pe o melodie ce nu ne este cunoscută, dar care pare să fi fost melodie de „verş".

Aşa cum arată analiza variantelor (prezenţa a numeroase nume proprii corupte, evidenta tendinţă de folclorizare a unor variante), precum şi publicarea variantelor cîntecului în colecţii de poezii populare, „Verşul lui Napoleon" a devenit, cu timpul, o producţie folclorică propriu-zisă, trăind vreme de mai multe decenii în repertoriul ţărănimii noastre, mai ales a celei din Transilvania.

НАПОЛЕОН БОНАПАРТ В РУМЫНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

(Резюме)

Личность Наполеона Бонапарта ещё при его жизни пользовалась широкой известностью среди румынского народа. Это объясняется, несомненно, политическим и социальным положением румын, их законными чаяниями, находившими себе поддержку — по крайней мере моральную — в наполеоновской эпопее.

Наряду с многочисленными преданиями, которые передавались в устной форме и освежались посредством чтения, сохранился ряд анонимных литературных произведений. Произведение, имевшее значительное распространение, известно главным образом под заглавием „*Verşul lui Napoleon*", из которого авторам знакомы 17 вариантов, одни из них напечатанные, другие оставшиеся в рукописи.

Авторы придерживаются мнения, что произведение „*Verşul lui Napoleon*" было создано неким скромным книжником и распространялось в виде рукописных копий или в устной форме. В последнем случае оно пелось на неизвестной нам мелодии, которая, вероятно, была мелодией обрядовой погребальной песни („*verş*").

Как показывет анализ вариантов (наличие многочисленных искажённых собственных имён, очевидное стремление к фольклоризации некоторых вариантов), а также опубликование вариантов песни в сборниках народных стихотворений, „*Verşul lui Napoleon*" стал со временем собственно фольклорным произведением, которое сохранялось несколько десятилетий в репертуаре нашего крестьянства, главным образом трансильванского.

OBSERVAŢII CU PRIVIRE LA CUVINTELE INTERNAŢIONALE ÎN LIMBA ROMÂNĂ

de

V. PĂLTINEANU

În lingvistica actuală se dă tot mai mult atenţie unei părţi a vocabularului care cuprinde un mare număr de cuvinte comune mai multor limbi, cuvinte numite în mod convenţional „internaţionale" şi care, în totalitatea lor, formează aşa-zisul „lexic internaţional"[1].

Cu două excepţii[2], în lingvistica românească, aceste cuvinte au fost doar amintite, fără să se insiste asupra caracterului lor internaţional[3].

Prezenţa acestora în număr mare se face simţită începînd cu secolul al XIX-lea, aşa încît, pătrunzînd o dată cu foarte multe alte cuvinte, care nu au un caracter internaţional, au fost şi ele tratate doar ca cuvinte noi în limbă şi deci au fost incluse în aşa-zisul fond de neologisme al limbii române. Majoritatea studiilor referitoare la neologismele din limba română se referă foarte des şi la cuvintele cu caracter internaţional, socotindu-le *doar* împrumuturi recente, neglijîndu-se aspectul lor internaţional.

---

[1] Vezi bogata bibliografie la V. V. Akulenko, *Există un lexic internaţional?* în „Lingvistică generală. Culegere de articole", Buc., 1963, p. 189 ş.u.; cf. şi comentariile unor definiţii, la L. Kiss, *Müveltségszók, vándorszók, nemzetközi szók,* în „Magyar nyelv", LXII, 1966, nr. 2, p. 183 ş.u.

[2] E. Petrovici, în „Problemele ştiinţelor sociale în dezbaterea Acad. R.P.R", 1954, p. 86 şi Al Graur, în *Încercare asupra fondului lexical al limbii române*, Buc., 1954, p. 46, înţeleg prin cuvinte internaţionale acele cuvinte care au ca ultimă sursă elemente din limbile clasice, definiţie cu care se declară de acord şi N. A. Ursu, *Formarea terminologiei ştiinţifice româneşti,* Buc., 1962, p. 115. Vezi şi nota 22, de mai jos.

[3] D. Macrea, *Lingvişti şi filologi români,* Buc., 1959, p. 45; I. Pătruţ, *Imprumuturi prin „filieră",* în CL, X/1965, nr. 2, p. 333; Al. Graur, *Wellentheorien,* în PLG., V, p. 73; Despina şi N. A. Ursu, *Observaţii privitoare la adaptarea neologismelor în limba română,* în LR, XV (1966), nr. 3, p. 247; Th. Hristea, *Probleme de etimologie,* Buc., 1968, p. 117.

Studiile referitoare la problema etimologiei multiple[4] și cea a împrumutului prin „filieră"[5] au adus în discuție, implicit, și aceste cuvinte, pentru că tocmai posibilitățile multiple în a stabili etimologia unui cuvînt (din limba literară) evidențiază caracterul său internațional. Nu toate cuvintele cu etimologie multiplă sînt internaționale, pentru că și unele cuvinte dialectale pot avea o astfel de etimologie, după cum nu toate cuvintele preluate prin „filieră" fac parte din categoria cuvintelor internaționale[6]. Încercăm în cele ce urmează, să sugerăm ideea diferențierii cuvintelor internaționale din masa de neologisme a lexicului românesc.

Conceptul de *neologism* este definit în general ca un împrumut nou sau creație recentă în limbă[7]. Este suficient, așadar, ca un cuvînt franțuzesc, care nu mai există și în alte limbi, să fie preluat de română pentru ca acesta, o dată acceptat de limba noastră, să fie numit neologism. Orice formație nouă în limbă este neologism, dar nu și cuvînt internațional. În schimb, un cuvînt internațional se caracterizează, în primul rînd, prin răspîndirea sa în mai multe limbi. Deci, pentru a identifica o formație internațională, recurgem la o cercetare orizontală, sincronică, în mai multe limbi actuale, pe cîtă vreme „calitatea" de neologism o identificăm printr-o cercetare care privește doar limba care preia un cuvînt și limba din care e preluat acel cuvînt (în cazul unei creații proprii, se are în vedere doar o singură limbă). Decurge de aici că un cuvînt poate fi socotit la un moment dat și neologism (din punctul de vedere al noutății sale în limbă), dar și internațional (din punctul de vedere al existenței sale paralel, la acea dată, în mai multe limbi[8]).

Așadar, înțelegem prim cuvînte internaționale acele cuvinte care se întîlnesc în mai multe limbi simultan. Se pune întrebarea: în cîte limbi trebuie să existe un cuvînt pentru a fi internațional? Cel mai bun răspuns ni se pare a fi următorul: „... în cîteva limbi (practic, nu mai puțin de trei) comparabile sincronic (neînrudite sau neînrudite de aproape)"[9], la care trebuie să adăugăm că este vorba, în majoritatea cazurilor, de cuvinte ale culturii.

---

[4] Al. Graur, *Etimologie multiplă*, în SCL, I (1950), nr. 1, p. 22—34 reluat în *Studii de lingvistică generală (Variantă nouă)*, Buc., 1960, p. 26 ș.u.; N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 117 și urm.; Luiza și Mircea Seche, *Despre adaptarea neologismelor în limba română literară (Unele considerațiuni generale)*, în LR, XIV (1965), nr. 6. p. 681—687; Th. Hristea, *op. cit.*, p. 103 ș.u.

[5] I. Pătruț, *lucr. cit.;* Al. Graur, *Etimologie indirectă*, în CL, XIII (1968), nr. 2, p. 305—309; I. Mării, *Pseudoturcismele graiurilor bănățene în lumina geografiei lingvistice și a principiului etimologiei directe*, în CL, XIII (1968), nr. 1, p. 103—104.

[6] Uneori „filiera" poate modifica într-atît complexul sonor sau sensul, încît asemănarea de la o limbă la alta să nu mai fie evidentă.

[7] Al. Graur, *Prefață la ediția I*, în „Dicționarul de neologisme", ed. a II-a. Buc., 1960, p. I (v. și nota) L. și M. Seche, *art. cit.*, p. 677, nota 3: neologism = „cuvînt cult recent împrumutat".

[8] Al. Graur, *Wellentheorien*, în PLG, p. 73, amintește de „neologisme internaționale"; cf. și N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 115: „neologisme internaționale".

[9] V. V. **Akulenko**, *op. cit.*, p. 191.

Ţinînd seama de faptul că neologismele se caracterizează prin aceea că sînt recente în limbă, am putea să mai schiţăm o deosebire între aceste două concepte. Pentru limba română acest lucru este mai greu[10]. Această distincţie este mai clară în alte limbi, cum ar fi, de exemplu, limba franceză. Numeroase cuvinte ale fondului internaţional din această limbă au fost atestate încă din secolele al XIII-XIV-lea, cum ar fi: *théâtre, dialoge (dialogue), gymnasy (gymnase)* etc.[11]. Aceste cuvinte au rămas neîntrerupt în limbă, ca şi altele asemănătoare din alte limbi. În perioada 1550—1800, limba rusă poseda cuvinte ca: *act, academia, mandat, teatr, text, termometr* etc.[12]. Germana, şi ea o limbă de mare cultură, avea înaintea secolului al XVII-lea cuvinte ca *Autor, Autorität, Bibliothek Botanik, Gruppe, Optik, Student* etc.[13], fie împrumutate din alte limbi, fie preluate direct din latină sau greacă, deşi este cunoscută tendinţa limbii germane de a folosi calcuri lexicale pentru noţiuni internaţionale (cf. *Aquaedukt-Wasserleitung*).

În timpul Renaşterii, italiana, bucurîndu-se de un mare prestigiu, răspîndeşte numeroase cuvinte, mai ales din domeniul artelor, cuvinte care în scurt timp devin internaţionale prin preluarea lor de către alte limbi (cf. *arcadă, balcon, medalie, mozaic* etc. [14]. It. *cavaler* a ajuns să fie folosit în limba rusă încă în anul 1698, trecînd prin poloneză şi germană).

După cum am văzut din cele cîteva exemple, sînt atestate cuvinte cu caracter internaţional în unele limbi încă de prin secolele al XIV-lea, al XV-lea şi al XVI-lea, şi putem trage concluzia că, încă la acea vreme, exista un fond internaţional incipient, fond care, în mare parte, a rămas pînă astăzi, iar cuvintele care îl compun, de vreme ce au o vechime de circa patru—cinci secole, cu greu s-ar mai putea confunda cu neologismele acestor limbi.

Şi în limba română putem deosebi un fond de cuvinte internaţionale încă din secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, cînd îşi desfăşoară activitatea cronicarii şi cînd preocupările de a stabili o terminologie tehnico-ştiinţifică fac pe cărturarii vremii să se orienteze spre cele mai folosite cuvinte în celelalte limbi. Astfel, cuvîntul *teatru* este atestat în Noul Testament de la Bălgrad (1648), iar *gramatică*, în Pravila lui Vasile Lupu (1652). Grigore Ureche foloseşte şi el unele cuvinte internaţionale la acea dată, care, de fapt, au rămas pînă astăzi în limbă, avînd şi acum caracter internaţional (cf. *căpitan, filozof, hronograf, latină, senator*[15] etc.). Dintre toţi cărturarii care şi-au desfăşurat activitatea în această perioadă, Miron Costin foloseşte cele mai multe cuvinte de acest fel (ex. *agricultură, arhiepiscop,*

---

[10] Pentru că toate împrumuturile culte din limbă română datează cam de pe la începutul secolului trecut, cînd influenţa romanică este viu exercitată.

[11] Cf. A. Dauzat, J. Dubois, H. Mitterand, *Nouveau dictionnaire étymologique*, Paris, 1964, Vezi şi *Le petit Robert* (Paris), 1967.

[12] Cf. Gerta Hüttl Worth, *Foreign Words in Russian. A Historical Sketch, 1550—1800*, Berkeley-Los Angeles, 1963.

[13] *Ibid.*

[14] L. Deroy, *L'emprunt linguistique*, Paris, 1956, p. 26.

[15] G. Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Buc., 1958 (v. glosarul).

armată, artilerie, astrologie, astronomie, astronomi[16] și altele). Și la Nicolae Costin, cronicar de o mai mică însemnătate, dar cu o bogată cultură umanistă, întîlnim astfel de cuvinte, cum ar fi: *astronomiia* „astronomie", *astronom, cosmografie, melanholiia* „melancolie", *planită* „planetă"[17].

În secolul al XVII-lea și în prima jumătate a secolului următor, oamenii de cultură erau puternic influențați îndeosebi de limba greacă, dar și de latină, limbi din care aceștia au preluat cuvinte de circulație internațională. În această perioadă își desfășoară activitatea cea mai marcantă personalitate a culturii române din acea vreme, Dimitrie Cantemir, în ale cărui lucrări se întîlnesc numeroși termeni științifici și filozofici, termeni pe care autorul îi împrumută fie din limbile clasice, fie din cele mai evoluate limbi la acea dată. Este justificată orientarea sa spre limbile evoluate și mai ales spre cele clasice, pentru că în acea perioadă „toate limbile s-au îmbogățit împrumutînd din greaca veche, ceea ce a dus la constituirea unui fond internațional de termeni de origine greacă comuni multor limbi"[18]. Multe cuvinte glosate de Cantemir în „Scara..." sînt internaționale (cf. *antidot, argument, avocat, axiomă, comedie, catalog, metafizic, symfonie* „simfonie" etc.)[19]. Deși strădaniile lui Cantemir au rămas fără ecou în epocă, pentru că o mare parte din opera sa în limba română nu a circulat decît mult mai tîrziu, în secolul al XIX-lea, totuși aceste cuvinte există și în vocabularul de astăzi al limbii, fiind împrumutate și de alți oameni de cultură.

Tot în această perioadă, au apărut numeroase scrieri cu caracter științific și tehnic, preocupate de stabilirea unui limbaj adecvat. Autorii acestora se vor îndrepta și ei spre lexicul limbilor de cultură din acea vreme, precum și spre limbile clasice. Astfel, întîlnim în aceste lucrări cuvinte ca: *atom, astrolog, lavyrint* „labirint", *piramidă, arithmetică, cifră, gheografie, pol, canal, climă, arhitectură, orchestră, etymologhia* etc.[20].

Multe cuvinte citate de noi ca prezente în limba română încă din secolul al XVII-lea și cel următor, sînt astăzi considerate neologisme din secolul trecut, în general, din franceză. Menționăm însă, că pentru răspîndirea internațională a unui cuvînt nu interesează originea, ci doar prezența sa în limba respectivă sub o formă aproximativ asemănătoare și cu sens fundamental apropiat de analogele sale din alte limbi. Dacă cuvîntul *cilindru* a apărut, în limba română, la început sub forma *chilindru* (pe la 1780), apoi sub forma *cilindru*, iar la începutul secolului trecut sub formele *țilindru* și *țelendru*, continuitatea lui în fondul internațional al limbii noastre nu a avut de suferit, căci formele românești au rămas de fiecare dată asemănătoare cu germ. *Zylinder*, fr. *cylindre*, it. *cilindro*, rus. *țilindr*, eng. *cylinder* etc[21].

---

16 M. Costin, *Opere*, Buc., 1958 (v. glosarul).

17 vezi J. Byck, *Vocabularul științific și tehnic în limba română din secolul al XVIII-lea*, în SCL, V (1954i, nr. 1, p. 31—45.

18 E. Petrovici, *Limba lui D. Cantemir*, în LR, 1953, nr. 4, p. 11.

19 D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, „Scară a numerelor și cuvintelor streine tîlcuitoare", Buc., 1965, p. 8—26.

20 J. Byck, *op. cit.*,

21 vezi N. A. Ursu, *op. cit.*, *Indice de cuvinte și forme.*

Din cele cîteva exemple date mai sus, precum și din alte numeroase care s-ar mai putea da, se poate constata ușor că la formarea unui fond de cuvinte intenațional încă de acum cîteva secole, în limbile de cultură, un mare rol au jucat limbile clasice, care și astăzi continuă să servească la crearea de noi cuvinte. Aceste limbi se bucură de o mare apreciere datorită faptului că ele au fost purtătoarele unei bogate culturi în istoria civilizației.

Dar fondul primar de elemente greco-latine nu este singura sursă de îmbogățire a fondului internațional, ci lui i s-au alăturat și altele[22]. Astfel, și din limba arabă, ca sursă de bază, au fost preluate multe cuvinte de către limbile moderne, cuvinte care au devenit în scurt timp internaționale. Unele au pătruns de-a lungul evului mediu, în latină și greacă (cf. *cifră, algebră, alchimie, almanah* etc.), iar altele nu au trecut printr-o așa-zisă filieră greco-latină (cf. *alambic, alcool, caravană, cafea, șah* etc.), fiind preluate din diferite limbi actuale.

Lexicul internațional se mai îmbogățește cu cuvinte provenite din diferite limbi europene (cf. *fotbal, miting, tichet, schi*), iar altele provin din limbi din afara Europei (cf. *judo, caolin, bambus, banan*). Unele provin de la diferite nume proprii fie de persoană, fie de locuri (cf. *amper, farad, adonis, harpagon, bulgar, italian* etc.). În fine, acest lexic s-a mai îmbogățit uneori și cu unele cuvinte inventate, cum ar fi: *nailon, relon, gaz, nichel, cobalt* etc., cuvinte asupra cărora ne propunem să revenim mai pe larg cu o altă ocazie.

Din cele discutate pînă acum, s-ar putea desprinde cîteva precizări referitoare la delimitarea conceptului de cuvînt internațional în limba română și totodată la deosebirea între acesta și neologism.

1. Pentru identificarea cuvintelor internaționale este necesar un studiu comparativ în mai multe limbi paralele a celor două laturi ale cuvîntului (*signifie* și *signifiant*).

2. Cuvintele avute în vedere să reflecte într-un anumit fel cuceririle spirituale și materiale ale civilizației moderne. Evident, aici intră și multitudinea de termeni tehnici. Tot aici vor intra și derivatele de la nume proprii, cum ar fi numele continentelor, ale țărilor, orașelor, grupări etnice, apelativele de la numele inventatorilor (cf. *amper, farad*) precum și apelativele create de la numele unor personaje celebre (*donjuan, harpagon*).

3. Un cuvînt socotit internațional să se găsească în cel puțin trei limbi din familii diferite. Condiția fixată de unele definiții de a exista în cel puțin o limbă de circulație[23] se subînțelege, căci prin forța lucrurilor, un cuvînt internațional s-a răspîndit cu ajutorul unei asemenea limbi.

4. Diferența între neologisme și cuvinte internaționale constă în cel puțin două aspecte: (a) un cuvînt internațional cere cu obligativitate o răspîndire în mai multe limbi simultane, pe cîtă vreme neologismele nu

---

[22] Lexicul internațional cuprinde și cuvinte din afara fondului greco-latin, de aceea, credem că definițiile date de *E Petrovici* și Al. Graur (vezi nota 2) ar putea fi completate în sensul că există și cuvinte internaționale care nu au ca ultim etimon un element din fondul greco-latin.

[23] V. L. Kiss, *art. cit.*, p. 183 ș.u.

cer acest lucru, ele putînd fi comune doar pentru două limbi, limba din care împrumută și cea care împrumută, sau pentru o singură limbă, dacă este vorba de o creație proprie limbii; (b) conceptul de cuvînt internațional se definește printr-o cercetare sincronică, iar cel de neologism printr-una diacronică[24].

5. Sensul etimologic al *neologismului* este acela de cuvînt nou, pe cîtă vreme un cuvînt internațional, dacă coexistă în mai multe limbi, poate avea o vechime și de patru-cinci secole (cf. franceza, italiana, rusa, germana).

6. Pentru limba română, cuvintele internaționale sînt, de fapt, *neologisme internaționale*, căci majoritatea lor sînt recente în limbă. Dacă ar fi să reprezentăm grafic raportul dintre neologisme și cuvinte internaționale în limba română, am obține două cercuri tangente interne, dintre care cel mare ar reprezenta masa de neologisme iar cel mic, cuvintele internaționale[25].

ОТНОСИТЕЛЬНО МЕЖДУНАРОДНЫХ СЛОВ В РУМЫНСКОМ ЯЗЫКЕ

(Резюме)

Автор ставит проблему дифференцирования между понятиями „неологизм" и „международное слово".

Учитывается тот факт, что неологизм определяется как новое слово (заимствование или собственное создание какого-либо языка), в то время как международное слово настоятельно требует одновременного распространения в нескольких современных языках

REMARKS ON THE INTERNATIONAL WORDS IN ROMANIAN

(Summary)

The author suggests a differentiation between the concept of neologism and that of international word.

Generally, a neologism is defined as being a recent word (borrowed or created in a language) while an international word necessarily implies simultaneous spreading in several languages.

[24] v. V. V. Akulenko, *op. cit.*, p. 200.

[25] Pentru franceză, germană, rusă, italiană, aceste două cercuri s-ar intersecta.

SINONIMIA ÎN ATLASUL LINGVISTIC ROMÂN[1]

de

O. VINȚELER

Prezența sinonimelor, în orice limbă, este o dovadă a bogăției limbii, „care capătă posibilitatea de a exprima nuanțe foarte fine, și este un factor de îmbogățire a limbii în general...“[2]. Limba română, datorită condițiilor sale de formare și de dezvoltare este un exemplu grăitor în acest sens. În diverse domenii de activitate și în limba română există mai multe cuvinte pentru denumirea anumitor obiecte, procese, calități ale acestora și relațiilor dintre ele.

Pentru a ne convinge de bogăția de cuvinte răspîndite pe tot teritoriul în care se vorbește limba română este destul să răsfoim orice volum din *Atlasul Lingvistic Român* (în continuare: ALR). Valoarea materialului pentru studiul sinonimelor a fost subliniată special de Sextil Pușcariu care afirma: „Un material de o rară bogăție și varietate pentru studiul sinonimelor se găsește în Dicționarul Academiei, care arată cuvintele întrebuințate cu același sens în diferite regiuni, și în Atlasul Lingvistic Român, unde subiectele anchetate arată adesea diferențele ce le fac în întrebuințarea sinonimelor“[3].

Din păcate, acest prețios material înregistrat în atlasele lingvistice încă nu și-a găsit reflectarea în studii de sinonimie[4]. Dacă în general sinonimia

---

[1] Articolul de față a fost prezentat, într-o altă variantă, sub formă de comunicare la Institutul de lingvistică și istorie literară din Cluj, în iunie 1967.

[2] Al. Graur, *Încercare asupra fondului principal lexical al limbii române*, București, 1954, p. 126.

[3] Sextil Pușcariu, *Limba română*, I, București, 1940, p. 21. Vezi în acest sens și observațiile lui V. Bogrea, *Probe de sinonimică românească*, „Dacoromania“, III, 1923, p. 441: „Studii de sinonimică românească, putem zice că nu există“ și mai departe: „Material adunat există, totuși, considerabil“. Observația făcută cu 46 de ani în urmă este în bună măsură valabilă și azi.

[4] Amintim în acest sens lucrarea lingvistului polonez Karol Dejna, *Synonimy na mapach dialektologicznych*, „Rozprawny Komisji Językowei LTN“, t. IX, Łódź, 1963.

este slab studiată, în ce privește sinonimia dialectală, putem spune că ea lipsește cu desăvîrșire[5].

În cele ce urmează ne vom ocupa doar de analiza sinonimelor din vol. I al *Micului Atlas Lingvistic Român,* Serie nouă, 1956 (în continuare: MALR).

În MALR, vol. I, întîlnim termeni din domeniul agriculturii, viticulturii, morăritului, diferitelor meserii etc. Volumul cuprinde 424 de hărți. Pe fiecare hartă sînt înregistrate mai multe cuvinte pentru denumirea aceleiași noțiuni. Există hărți cu 2 pînă la 28 de cuvinte pentru denumirea aceluiași obiect sau aceleiași acțiuni. Marea majoritate a cuvintelor denumesc obiecte și numai o mică parte dintre ele denumesc acțiuni sau calități ale acestora.

La nivelul limbii comune multe dintre cuvintele care denumesc același obiect sau aceleași acțiuni pot să fie considerate sinonime. Astfel cuvintele *varză* și *curechi* (harta nr. 131) cunoscute pe arii largi sînt considerate sinonime. Ambii componenți[6] ocupă un număr însemnat de puncte pe harta lingvistică. Așa de exemplu, cuvîntul *varză,* răspîndit la sud, este înregistrat în 24 de puncte, iar *curechi,* răspîndit la nord, în 36 de puncte. Avînd în vedere faptul că sfera de răspîndire a acestor două cuvinte diferă, nu credem că se poate vorbi de o sinonimie totală[7] pe întreg teritoriul țării, în toate punctele, ci doar de o sinonimie parțială în multe din puncte. La nivelul limbii comune, adevărat, cuvintele *varză* și *curechi* sînt considerate sinonime. În ultimul timp sînt considerate ambele literare.

În ce privește situația din punctele din *Atlas,* ea poate fi diferită de la hartă la hartă și de la punct la punct. Există puncte unde este cunoscut doar unul dintre cuvinte și atunci în punctele respective nu mai există sinonimie. De obicei sînt foarte puține punctele care înregistrează două, trei și chiar patru cuvinte pentru denumirea aceluiași obiect. Astfel, pe harta nr. 131 doar în punctul 27 sînt înregistrați ambii termeni, *varză* și *curechi.* Acesta este punctul de intersecție a celor două arii. Aici într-adevăr se poate vorbi de o sinonimie totală la nivelul punctului respectiv. De fapt în ce privește sinonimia aici se suprapun două nivele, nivelul punctelor și nivelul limbii comune.

Legat de problema numărului de termeni în puncte, se cere să fie menționat faptul că există unele diferențe între ALR și MALR. Din anumite motive redacționale, unii termeni care figurează în ALR, în special variante ale termenilor, în MALR lipsesc. În ALR există mai multe

[5] În lingvistica sovietică există în acest sens un început promițător. Vezi: O. I. Rak, *Zametka o sobiranii materialov po sinonimii narodnych govorov,* în „Slovo v narodnych govorach russkogo severa", Leningrad, 1962; L. I. Barannikova, *K voprosu o dialektnoj sinonimii,* în „Voprosy stilistiki", Saratov, 1962; T. S. Kogotkova, *K voprosu o dubletno-sinonimičeskich otnošenijach v leksike sovremennogo govora,* în „Slovo v russkich narodnych govorach", Leningrad, 1968, și altele.

[6] Considerăm „componenți" cuvintele care formează o serie sinonimică.

[7] Termenul „sinonimie totală" este mai puțin categoric decît „sinonimie absolută" sau „sinonimie perfectă".

serii sinonimice cu trei și cu patru componenți, serii care în MALR sînt reduse la trei și doi componenți.

În prima etapă, această influență a limbii literare asupra graiului duce la mărirea numărului de serii sinonimice, la schimbarea de componenți din cadrul unor serii sinonimice sau la mărirea numărului lor. În continuare însă componenții sinonimici reprezentanți ai limbii literare se impun, înlăturînd treptat componenții reprezentanți ai graiului, ducînd pînă la urma urmei, la lichidarea fenomenului de sinonimie. Deci această coexistență între termenii literari și cei ai graiului nu este de lungă durată. Este adevărat că această coexistență depinde de mai mulți factori atît lingvistici, cît și extralingvistici. Prin urmare, o comparație a situației ariilor de răspîndire a diferitelor cuvinte din momentul efectuării anchetei cu cea din prezent ne-ar da posibilitatea să stabilim cu mai multă precizie acumulările ce au avut loc în limbă în această perioadă, precum și mișcările din limbă din acest răstimp. Acest lucru se poate cel mai bine verifica cu ajutorul sinonimiei.

Este interesantă în acest sens situația de pe hărțile nr. 67, *porumb*, și nr. 68, *făină de porumb*. Pe fiecare hartă sînt înregistrate mai multe cuvinte pentru denumirea aceleiași noțiuni. Astfel *porumb* este înregistrat în 17 puncte, *păpușoi* în 10, *cucuruz* în 18 și *mălai* în 12. Serii sinonimice formate din acești termeni se întîlnesc în cîte un singur punct: *păpușoi // porumb* în punctul 682, *cucuruz // porumb* în punctul 182 și *mălai // cucuruz* în punctul 284.

Făină de porumb este răspîndită în trei puncte, *făină de păpușoi* în 9 puncte, *făină de cucuruz* în 14 puncte, *făină de mălai* în 13 puncte și *mălai* în 15 puncte. Aici se întîlnesc două serii sinonimice: *făină de păpușoi // făină de porumb* în punctul 682 și *făină de cucuruz // făină de mălai* în punctele 64, 95, 105, 284.

Cuvintele *porumb* și *cucuruz* intră fiecare în componența a două serii sinonimice, pe cînd *păpușoi* și *mălai,* în cîte o serie sinonimică. Primele servesc ca verigi de legătură între seriile sinonimice, pe cînd ultimele se află la extremitățile lanțului sinonimic. Afară de aceasta, cele din urmă sînt răspîndite pe un număr mai redus de puncte (10, 12) decît primele (17, 18) (vezi harta). În schimb, atît *păpușoi,* cît și *mălai* ocupă locul întîi în seria sinonimică, în timp ce *porumb* ocupă locul al doilea. *Cucuruz* ocupă o dată locul întîi și o dată locul al doilea.

Pe harta nr. 68 sînt numai două serii sinonimice: *făină de păpușoi // făină de porumb* și *făină de cucuruz // făină de mălai.* Elementul comun al acestor serii sinonimice lipsește. Cei patru termeni, care intră în raport de sinonimie, doi cîte doi, formează două serii sinonimice paralele. Fiecare termen intră în componența unei singure serii sinonimice.

Prin urmare, pe baza datelor statistice din hărțile amintite se constată că numărul punctelor de răspîndire a termenului *făină de porumb* a scăzut față de numărul punctelor cu termenul *porumb* în favoarea punctelor cu termenul *mălai.*

Așa cum reiese din exemplele date, dacă pe planul limbii comune unii termeni pot fi considerați sinonimi, nu înseamnă că aceștia sînt

sinonimi în toate punctele de pe hartă. Există puncte unde este preferat unul dintre termeni și puncte în care, chiar dacă sînt cunoscuți doi sau trei termeni, unul dintre ei se întrebuințează mai des.

Să luăm, de exemplu, termenul *putină* (pentru varză), harta nr. 132. Pe lîngă termenul *putină* care se află în titlul hărții și este răspîndit în 15 puncte, mai găsim termeni cum sînt: *cadă, cad, bute, poloboc, vas, hurdău, ton, podîi*. În mai multe puncte se întîlnesc sinonime ca: 1. *putină* // *butoi*, 2. *putină* // *saca* // *cadă*, 3. *balerc* // *putină* // *ciubăr*, 4. *cadă* // *ciubăr*, 5. *bute* // *poloboc*, 6. *bute* // *șiroadă* // *cadă*, 7. *poloboc* // *cadă*. Observăm că în a treia serie sinonimică termenul *putină* ocupă deja locul al doilea. *Cadă* în seria a treia și a șasea ocupă locul al treilea, în seria a șaptea, locul doi, iar în seria a patra ocupă locul întîi. *Poloboc* în seria a cincea ocupă locul al doilea, iar în seria a șaptea locul întîi. Această situație ne face să credem că termenul care ocupă primul loc într-o serie sinonimică este cel mai des întrebuințat în punctul respectiv. Totuși putem admite că există și situații în care termenii înregistrați se întrebuințează în aceeași măsură. Înseamnă că și la nivelul punctelor putem avea o sinonimie totală și una parțială. Avînd în vedere faptul că punctele în care se folosesc mai mulți termeni pentru denumirea aceleiași noțiuni reprezintă, de obicei, interferențele ariilor, se poate spune că în aceste puncte există o sinonimie totală sau o sinonimie apropiată de cea totală. Punctele respective sînt de fapt centrele în jurul cărora, de o parte și de alta, sînt grupate sferele de răspîndire ale componenților seriilor sinonimice respective. De la aceste centre, de la punctele în care este înregistrată sinonimia totală la punctele imediat apropiate, începe sinonimia parțială cu un coeficient minim de diferență, care se dezvoltă sub formă de spectru, ducînd în punctele mai îndepărtate la lichidarea raportului de sinonimie. Procesul poate fi urmărit prin poziția pe care o ocupă diferiți componenți în cadrul seriei sinonimice și prin numărul de puncte răspîndit pe aria din care face parte un component sau altul.

În ce privește aria de răspîndire pe hartă a reprezentanților componenților respectivi, situația diferă de la o serie sinonimică la alta. Astfel, se întîlnesc cazuri cînd unul dintre componenți se găsește numai în punctul care reprezintă seria sinonimică, în timp ce alți componenți se pot găsi pe o arie pînă la 61 de puncte (numărul maxim găsit de noi în MALR, vol. I).

Pe baza materialului studiat am constatat că nu întotdeauna cuvîntul dat ca titlu pe hartă reprezintă unul dintre componenții seriei sinonimice și, de asemenea, nu întotdeauna cuvîntul dat în titlul hărții ocupă locul întîi în cadrul seriei sinonimice. Așa de exemplu, pe harta nr. 283, *piepteni* (de pieptănat lîna) există o serie sinonimică în punctul 349 *hrébene* // *perii*, în care nici unul din componenți nu reprezintă cuvîntul din titlu. Aici sinonimia este doar la nivelul punctului și nu la nivelul limbii comune. De fapt în titlu s-a urmărit redarea termenilor literari și nu a celor care au o mai mare răspîndire.

Afară de seriile cu doi componenți există și un număr redus de serii formate din trei componenți. De exemplu, pe harta nr. 141, *grădină de pomi*, întîlnim în punctul 346 o serie cu trei componenți: *livadă // plantație de pomi // grădină cu pomi*. Am întîlnit și un număr de trei serii sinonimice formate din cîte patru componenți. De exemplu, pe harta nr. 263, *șopron* (pentru oi), în punctul 182 există seria: *adăpost // saia // grajd // polată*. Se întîlnesc și cazuri cînd un component poate fi comun mai multor serii sinonimice de pe aceeași hartă.

Legat de problemele de mai sus se pune întrebarea: cuvintele de pe o hartă, deci cuvintele care denumesc același obiect sau acțiune etc. pot fi considerate sinonime între ele sau nu? Răspunsul nostru este negativ. Să urmărim, de exemplu, sinonimele lui *prosop*, pe harta 317: *prosop // ștergar* în punctele 762, 886, *prosop // șervet // ștergar* în punctele 605, 728, *ștergar // șervet* în punctul 514, *ștergar // chindeu* în punctul 235, *ștergură // măsai* în punctul 27, *șervet // prosop* în punctul 836, *peșchir // ștergar* în 682. Dacă unele serii pot fi considerate sinonime atît la nivelul limbii cît și la nivelul punctelor, alte serii pot fi considerate sinonime numai la nivelul punctelor. Dar nu putem considera sinonime la nivelul limbii cuvinte ca *prosop* și *dosói* (vezi *dosói* punctul 284), sau *ștergar* și *măsai*, deoarece *dosói* și *măsai* sînt cunoscute și folosite de un număr redus de vorbitori. Însă ele pot deveni sinonime la nivelul punctelor prin împrumutul, în punctele respective, a cuvintelor *prosop, ștergar* sau *șervet*.

Așadar sinonimia în atlasul lingvistic trebuie studiată pe mai multe planuri, care pot fi numite și contexte în cazul de față[8]: *contextul sau planul limbii comune* și *contextul sau planul anumitor puncte*. Credem că, în special în ce privește sinonimia anumitor puncte, se poate vorbi despre o *sinonimie contextuală*, întrucît două sau mai multe cuvinte se întrebuințează paralel pentru exprimarea aceleiași noțiuni numai în punctele respective, deci într-un anumit context. De exemplu, pe harta nr. 123, cu titlul *vamă* (la moară), întîlnim într-un număr de 47 de puncte cuvîntul *vamă*, în 4 *uium*, în 5 *oiem* și într-un punct *oim*. Deși *vamă* și *uium* în prezent sînt sinonime la nivelul limbii comune, pe hartă nu sînt înregistrate ca sinonime în nici un punct. În schimb sînt înregistrate: *uium // hac* în punctul 682.

Numărul seriilor sinonimice la nivelul punctelor diferă, desigur, de la hartă la hartă, așa cum diferă de altfel și numărul cuvintelor-formă.

---

[8] V. Bogrea, *loc. cit.*, p. 441—460, admitea o sinonimie contextuală. De asemenea, Tudor Vianu, *Sinonime, metafore, grefe metaforice la Tudor Arghezi*, LR, XII, 1963, nr. 4, p. 348: „Raportul de sinonimie se precizează, deci, nu numai prin înțelesul fiecărui cuvînt, considerat separat, dar și prin legăturile dintre diferitele cuvinte în contextul lor. Cuvinte foarte deosebite ca înțeles, atît timp cît le înregistrăm în parte, tind să se apropie ca înțeles în anumite contexte".

Astfel, din punct de vedere statistic, pe hărţi situaţia seriilor sinonimice este următoarea:

0 (zero)	serii	sinonimice	pe	55	hărţi
1	,,	,,	,,	113	,,
2	,,	,,	,,	88	,,
3	,,	,,	,,	55	,,
4	,,	,,	,,	38	,,
5	,,	,,	,,	27	,,
6	,,	,,	,,	20	,,
7	,,	,,	,,	13	,,
8	,,	,,	,,	7	,,
9	,,	,,	,,	5	,,
10	,,	,,	,,	1	,,
11	,,	,,	,,	1	,,
12	,,	,,	,,	1	,,

În total 1086 de serii sinonimice pe 424 de hărţi.

Dacă avem în vedere toate hărţile, atunci la o hartă revin 2,48 de serii sinonimice, iar dacă ne referim numai la hărţile care conţin serii sinonimice, atunci la o hartă revin 2,84 de serii. Aici mai trebuie să ţinem seama şi de faptul că unele serii se află în două şi chiar mai multe puncte. Prin urmare, totalul seriilor sinonimice pe puncte şi nu pe hărţi este de 1232 (vezi statistica următoare).

În ce priveşte totalul cuvintelor înregistrate pe hărţile volumului I al MALR, am stabilit că la 12 cuvinte revine o serie sinonimică. Este foarte important de a cunoaşte la toate nivelele numărul de sinonime la o sută de cuvinte.

Tot din statistica prezentată observăm că numărul seriilor sinonimice creşte invers proporţional cu numărul hărţilor. Numărul mare de serii sinonimice este pe un număr redus de hărţi.

Pe hărţile studiate sînt înregistrate serii sinonimice într-un număr de 61 de puncte. Numărul seriilor sinonimice diferă de la punct la punct. Cea mai mare frecvenţă a seriilor sinonimice este înregistrată în punctul 182, cu 50 de serii. Cea mai mică frecvenţă, cu şase serii sinonimice, este înregistrată în punctul 325. Faptul că tocmai punctul 182 înregistrează cea mai înaltă frecvenţă nu este întîmplător, avînd în vedere că el se află în centrul ţării, lîngă Braşov. Acesta este punctul de interferenţă a mai multor arii.

Studiul frecvenţei în punctele respective are o importanţă deosebit de mare. El ne dă posibilitatea să stabilim centrele de intersecţie a diferitelor arii de răspîndire a cuvintelor. Deci numai în aceste puncte de pe hartă se folosesc doi sau mai mulţi termeni pentru denumirea aceleiaşi noţiuni.

Redăm mai jos frecvenţa seriilor sinonimice în ordine descrescîndă pe puncte şi nu pe hărţi:

Nr. seriilor:	*În punctele:*	*Nr. seriilor:*	*În punctele:*
50	182	20	886, 250
46	987, 682	19	848, 769, 386, 228
39	235	18	876, 784, 219, 53
37	336	17	728, 537, 95, 76
36	723, 605	16	353, 310, 47
35	791	15	272, 192, 157, 105
33	833	14	928, 762, 574, 334, 260
31	514	13	705, 362, 141, 2
29	365	12	531, 36
28	551	11	29
25	520, 414	10	349, 316
24	284	9	899
23	346, 279, 130, 172	8	102
22	64	7	812, 27
21	872	6	325

În total există 1232 de serii sinonimice în 61 de puncte.

Din punctul de vedere al formării seriilor sinonimice în graiuri şi înregistrate în atlas, se pot trage unele concluzii interesante. Pe baza analizei sinonimelor din vol. I MALR am constat că situaţia sinonimelor din grai este deosebită de cea din limba literară. În atlas am întîlnit sinonime cu următorii componenţi: 1. Sinonime cu toţi componenţii literari: *prosop // ştergar // şervet; a săpa // a prăşi*, 2. Sinonime cu un component literar, iar cu celălalt dialectal: *strecurătoare // zăgîrnă; piepten // hehel* (darac). Sinonime cu ambii componenţi dialectali: *valău // ceternă; tingire // piuă* (troacă pentru porci). 4. Sinonime cu unul sau cu ambii componenţi împrumutaţi din limbile naţionalităţilor conlocuitoare. Aceste cuvinte sînt, de asemenea, dialectale. a) *maghiară: şaitău // teasc; şaitău // presă* (magh. *sajtó* = presă); *unelte // sarsamuri; scule // sarsame* (magh. *szerszám* = unealtă) b) *sîrbă: izlaz // suhat; sohat // păşune* (sb. *suvat*), c) *bulgară: otic // gripcă* (bg. *ogripca*); *mutare // izlaz*, d) *ucraineană: toloacă // păscătoare* (păşune) (ucr. *toloka*); *a armăni // a treiera* (ucr. *garmaniti* = a treiera), e) *rusă: pinteni // şpori* (r. *şpory* = pinteni), f) *turcă: saia // saivan // obor* (staur), (tc. *saye* = umbră) etc.

Această diversitate şi bogăţie a sinonimelor din atlas ne permite să tragem concluzia că sinonimia dialectală, luată global ca un întreg, este cu mult mai numeroasă şi mai variată decît sinonimia literară.

Concluziile noastre se bazează doar pe analiza unui singur volum din atlas. Şi aici trebuie să ţinem seama de perioada în care a avut loc ancheta. E de presupus că situaţia actuală nu mai corespunde cu situaţia efectuării anchetei. În anii puterii socialiste se constată o influenţă considerabilă a limbii literare asupra graiurilor; prin intermediul şcolii, presei, radioului, cinematografului şi prin diferite contacte dintre mediul sătesc şi cel orăşenesc etc., „astfel încît limba vorbită de întregul popor

se apropie (în prezent — O.V.) din ce în ce mai mult de aspectul ei literar"[9].

Analiza celorlalte volume ale ALR și în special volumele pe regiuni, în curs de publicare, va aduce, fără îndoială, modificări în privința situației sinonimiei în graiurile române.

СИНОНИМИЯ В РУМЫНСКОМ ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ АТЛАСЕ

(Р е з ю м е)

Настоящая работа является одной из первых попыток — в нашей лингвистике — изучать диалектальную синонимию. На основе статистики получены некоторые интересные данные о центрах с наибольшей частотностью синонимов, а также, о числе слов, относящихся к одной синонимической серии. Автор приходит к выводу, что диалектальная синонимия богаче и разнообразнее синонимии литературного языка.

SYNONYMY IN THE ROMANIAN LINGUISTIC ATLAS

(S u m m a r y)

The present paper may be considered a first approach to the study of dialectal synonymy in the Romanian language. On the basis of statistical analyses, interesting data are revealed regarding the areas with highest frequency of synonyms, as well as the number of words within one synonymic series. The author concludes that dialectal synonymy is richer and more varied than synonymy in the literary language.

GENITIVUL ȘI ACUZATIVUL DUPĂ VERBELE TRANZITIVE CU NEGAȚIE ÎN LIMBA RUSĂ

de

A. MIȘAN

Problema pe care ne propunem să o discutăm în cele ce urmează face parte din categoria acelor fenomene gramaticale, care individualizează limbile slave în general și care alături de alte asemenea fenomene conferă structurii gramaticale a acestor limbi un caracter cu totul specific și deosebit de cel al altor limbi (romanice, germanice etc.). Este vorba despre întrebuințarea genitivului după verbele tranzitive cu negație pentru exprimarea complementului direct.

În limba română nu facem deosebirea între acele situații în care verbul tranzitiv se folosește fără negație și cînd acesta este negat; în ambele situații cazul substantivului — complement — este întotdeauna acuzativul (cu sau fără prepoziție): L-am văzut *pe Ion*; Citesc *cartea*; Nu am scris *referatul*. Spre deosebire de limba română, în limba rusă și celelalte limbi slave este necesar să deosebim cele două ipostaze în care pot apărea verbele tranzitive: pe de o parte, întrebuințarea lor fără negație, iar pe de altă parte, întrebuințarea lor cu negație, adică în propozițiile negative[1].

Verbele fără negație se construiesc în exclusivitate cu acuzativul; în schimb, dacă verbul este negat, substantivul stă în majoritatea situațiilor în genitiv — situație absolut necunoscută limbii române —, dar poate să stea și în acuzativ, așa după cum se va vedea mai departe.

Așadar, deosebiri mai evidente între limba rusă (și limbile slave în general) și limba română se pot observa în cadrul propozițiilor negative. Așa după cum spunea A. M. Peškovskij, una din „particularitățiile specifice ale propozițiilor negative slave este genitivul în locul acuzativului (не вижу *дерева*, не люблю *лжи*), ... și același gentiviv în locul nomina-

[1] Avem în vedere numai propozițiile total negative, pentru care a se vedea: *Grammatika russkogo jazyka*, II, Sintaxa, Partea I, Ed. Acad. de Științe a U.R.S.S., Moscova, 1954, p. 122—123; *Gramatica limbii române*, ed. II, vol. II, București 1963, p. 44—45, 51; *A. M.* Peškovskij, *Russkij sintaksis v naučnom osveščenii*, ed. VII. Moscova, 1956, p. 386—391; *Sovremennyj russkij jazyk*, II, Morfologija, Sintaxis, sub red. prof. E. M. Galkina-Fedoruk, Moscova, 1964, p. 290—95.

tivului (не было *денег*, не проходило *дня*)"[2]. Gramatica Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S. confirmă la rîndul său acest lucru precizînd că „complementul direct poate fi exprimat de asemenea şi prin substantiv, pronume sau cuvînt substantivat în genitiv fără prepoziţie"[3], cerut de verbe tranzitive cu negaţie. Tot A. M. Peškovskij arată că „acest genitiv corespunde perfect acuzatívului obiectului din construcţiile afirmative: пел песню всю ночь—не пел песни всю ночь şi în nici un caz всей ночи adică numai acuzativul obiectului trece în prezenţa negaţiei în genitiv şi nu acuzativul timpului, locului, cantităţii"[4].

Din punctul de vedere al sensului între cele două cazuri (genitiv şi acuzativ) nu există nici o deosebire. Faptul că şi după verbele negate în genitiv avem tot un complement direct ca şi în acuzativ este confirmat, în primul rînd, de existenţa construcţiilor cu acuzativul tot după verbe negate, iar în al doilea rînd, de posibilitatea înlocuirii acestora prin construcţii pasive: Я не нашёл *циркуля* — *Циркуль* мною не найден[5].

Aşadar, în limba rusă contemporană după verbele tranzitive cu negaţie se folosesc paralel atît genitivul, cît şi acuzativul. Dar, pe lîngă faptul că această situaţie atestă bogăţia şi diversitatea mijloacelor de exprimare ale limbii, ea creează o serie de dificultăţi chiar şi pentru vorbitorii de limbă rusă, cu atît mai mult pentru străinii care învaţă această limbă.

Analiza factorilor care influenţează sau determină întrebuinţarea unuia din cele două cazuri în construcţiile amintite, o încercare de sistematizare şi ordonare a faptelor constituie scopul articolului de faţă, a cărui justificare o găsim mai întîi de toate în greutăţile pe care le întîmpină studenţii noştri şi cei ce doresc să înveţe limba rusă, precum şi în dorinţa de a pune la îndemîna acestora un îndreptar, a cărui necesitate am desprins-o încă de mult timp în activităţile practice cu studenţii.

Greutăţile cărora trebuie să li se facă faţă sînt de natură obiectivă, ele decurgînd din diferenţa de structură a celor două limbi, la care se mai adaugă şi faptul că fenomenul în discuţie, după părerea noastră, este în curs de desfăşurare, de dezvoltare. În plus, lingviştii ruşi, preocupaţi fiind de această problemă la nivelul cultivării limbii, nu au avut în egală măsură în vedere şi nevoile practice şi totodată particularităţile specifice ale străinilor care învaţă limba rusă.

Înainte de a trece la analiza concretă a întrebuinţării celor două cazuri în construcţiile negative am dori să facem o scurtă privire istorică asupra fenomenului discutat.

În prezent în limba rusă genitivul predomină în construcţiile negative. Această situaţie predominantă se datoreşte, desigur, faptului că pînă în anul 1917 toate gramaticile şi manualele şcolare considerau obligatorie întrebuinţarea numai a genitivului. În prima gramatică a limbii ruse Lomonosov spune că atunci cînd verbul se foloseşte cu particula negativă

[2] A. M. Peškovskij, *op. cit.*, p. 389.
[3] *Grammatika russkogo jazyka*, vol. II p. I, 1954, p. 562.
[4] A. M. Peškovskij, *op. cit.*, p. 297.
[5] V. A. Dobromyslov, D. E. Rosenthal, *Trudnyje voprosy grammatiki i pravopisanija*. ed, II, Moscova, 1958, p. 182.

HE cazul acuzativ se înlocuieşte prin genitiv[6]. Aceeaşi părere o găsim şi la alţi lingvişti, ca Greči, Kudrjavskij ş.a. Mai tîrziu, A.A. Potebnja vede în construcţiile cu acuzativul abateri de la regulă şi se pronunţă împotriva lor[7]. Faptul că limba rusă actuală mai păstrează încă foarte multe expresii frazeologice, idiomatice etc. care-şi menţin forma iniţială din limba rusă veche, ne confirmă încă o dată că genitivul a cunoscut o răspîndire generală în acea perioadă: не отведав горького, не узнаешь сладкого (cine n-a gustat amarul, nu ştie ce e zaharul), ног не слышать под собой (nu-şi mai încape în piele de bucurie).

Dar, împotriva tuturor recomandărilor de a se folosi numai genitivul, limba vie nu a acceptat această unică regulă impusă, ci alături de genitiv s-a întrebuinţat şi acuzativul încă din cele mai vechi timpuri, poate chiar de la început, ambele cazuri avînd aceeaşi vechime în construcţiile respective. Subliniind caracterul artificial al normei din vechile gramatici, A.M. Peškovskij spune, pe bună dreptate, că „limba vie nu a putut niciodată să înfăptuiască o astfel de întrebuinţare exclusivă a genitivului"[8]. Criticînd vechile gramatici, A.N. Gvozdev[9] arată şi el, la rîndul său, că la toţi scriitorii clasici ruşi se întîlneşte şi acuzativul nu numai genitivul. Acuzativul îşi lărgeşte tot mai mult sfera de întrebuinţare, observîndu-se o tendinţă din ce în ce mai clară a sa de a înlocui genitivul din construcţiile respective. În acest sens sînt absolut concludente observaţiile şi concluziile cercetătoarei bulgare L. Dončeva-Mareva[10], care a analizat pe bază de statistică limba unor opere literare ale mai multor scriitori, începînd de la Puşkin şi pînă la scriitorii sovietici contemporani. Observaţiile sale au fost făcute pe 10 345 pagini de literatură beletristică, pe parcursul cărora s-au întîlnit 4413 exemple de folosire a genitivului şi 1090 exemple de folosire a acuzativului. Nu au fost luate în considerare acele forme de genitiv şi acuzativ care coincid, întrucît acestea nu prezintă interes din punctul de vedere al cercetătoarei, care doreşte să scoată în evidenţă faptul că acuzativul, lărgindu-şi sfera de întrebuinţare, tinde să înlocuiască genitivul în mod treptat.

Datele statistice[11] ne arată că la Puşkin se observă o predominare netă a genitivului, în timp ce acuzativul, fie că nu se întîlneşte de loc, fie că se întîlneşte foarte rar. Aproape identic este acest raport şi la Lermontov. La scriitorii următori, ca Gogol, Turgheniev, Tolstoi, Dostoie-

---

[6] M. V. Lomonosov, *Rossijskaia grammatika*. Petersburg, 1755, paragr. 502, în *Polnoje sobranije sočinenij*, vol. VII, Moscva, 1952, p. 561.

[7] A. A. Potebnja, *Iz zapisok po russkoj grammatike*, vol. I, II, Moscova, 1958, p. 319—323.

[8] A. M. Peškovskij, *op. cit.*, p. 297.

[9] A. N. Gvozdev, *Očerki po stilistike russkogo jazyka*, ed. II, Moscova, 1955, p. 154—155.

[10] L. Dončeva-Mareva, *Vytesnenije roditel'nogo padeža vinitel'nym pri perechodnych glagolach s otricanijem*, „Materijaly III-go Meždunarodnogo metodičeskogo seminara prepodavatelej russkogo jazyka stran socializma", iunie, 1960, Ed. Univ. din Moscova, 1962.

[11] Id., *ibid.*, p. 69.

ski, Leskov, Korolenko, Bunin se observă o creştere substanţială a întrebuinţării acuzativului. Raportul dintre cele două cazuri este în continuă schimbare, întrebuinţarea acuzativului fiind în continuă creştere, vizibilă mai ales în operele lui M. Gorki. Faţă de predecesorii lor, la scriitorii sovietici contemporani întrebuinţarea acuzativului predomină şi mai mult. Rezultă, deci, că de la Puşkin încoace şi pînă în prezent sfera de întrebuinţare a acuzativului a fost şi este în continuă creştere, că tradiţia mai veche în privinţa folosirii acestor două cazuri s-a schimbat, iar această schimbare afectează atît genitivul, cît şi acuzativul, chiar dacă genitivul continuă încă să predomine numeric.

Prin urmare acest fenomen este încă în curs de desfăşurare şi de evoluţie, el nu este încheiat. Stadiul actual al acestui proces se caracterizează şi prin multe oscilaţii între folosirea unui caz sau a celuilalt, oscilaţii ce se întîlnesc nu numai la unul şi acelaşi scriitor, dar adesea chiar şi în aceeaşi propoziţie sau frază: *Белья* (gen.) на них никогда не меняли, так же, как никогда не подметали *пол* (acuz.) в этой комнате и не проветривали *воздух* (acuz.) (Kuprin). În alte situaţii după unul şi acelaşi verb se folosesc ambele cazuri, fără ca între ele să existe deosebiri sau nuanţe de sens.

În privinţa structurării materialului există mai multe posibilităţi de a o face, conform scopului propus. Am considerat însă mai util să urmărim în mod separat întrebuinţarea genitivului şi apoi a acuzativului, aceasta din considerente mai ales practice.

Dat fiind caracterul specific al problemei discutate, trebuie să ţinem cont de faptul că există în limbă situaţii cînd folosirea unuia din cele două cazuri este generală, cînd nu avem excepţii, sau acestea au un caracter singular, încît pot să nu fie luate în considerare, situaţii în care, deşi cele două cazuri se folosesc aproape paralel, există totuşi predominări de o parte sau de alta, şi situaţii cînd substantivul poate să stea în oricare din cele două cazuri, fără ca între ele să existe vreo deosebire.

I. **Folosirea genitivului.** 1. Genitivul se foloseşte în primul rînd în *propoziţiile negative impersonale,* al căror predicat este exprimat printr-un verb personal folosit în sens impersonal precedat de negaţie, printr-un cuvînt negativ sau construcţie negativă. Substantivul (sau, mai rar, pronumele) — complement arată lipsa persoanei sau obiectului despre care se vorbeşte şi este un element constructiv absolut necesar şi obligatoriu în asemenea propoziţii. Genitivul mai apare, aproape în exclusivitate şi în propoziţiile negative impersonale infinitivale. Мне не хватает *нежности* твоей, тебе моей *заботы* не хватает (Scipaciov); Ожидаемой *помощи* не приходило (Puşkin). Aceste propoziţii sînt impersonale atîta timp cît sînt negative. Dacă se înlătură negaţia *НЕ*, ele devin personale afirmative: У меня нет *времени* — У меня есть *время*; *Помощи* не приходило — *Помощь* приходила вовремя. Ceea ce este interesant de observat aici este faptul că în locul complementului în genitiv apare subiectul, deci în asemenea cazuri genitivul înlocuieşte nu un acuzativ, ci un nominativ. Astfel, absenţa nominativului în construcţiile impersonale

negative se datorește acestui genitiv, care la rîndul său este condiționat de negație[12].

Este foarte dificil de precizat care anume dintre verbele intranzitive se pot întrebuința în propozițiile negative impersonale, întrucît propozițiile cu asemenea verbe nu sînt generale în limbă, fiind tot atît de dificil de precizat în ce măsură ele sînt sau nu obligatorii în anumite situații. Pentru prezentul verbului *быть* nu există nici o altă posibilitate, întrucît aici avem numai o singură formă *НЕТ*[13]: У меня нет *времени*, нет *денег*. Нет *друга*, так ищи, а нашёл — береги (Prov.). Construcția impersonală este obligatorie și pentru formele de perfect și viitor ale acestui verb (*был* — *буду*) dacă în propoziție, alături de negația *НЕ*, mai există și un alt cuvînt negativ, de întărire a negației: И не будет на свете ни *слёз*, ни *вражды*, Ни бескрестных *могил*, ни *рабов*, Ни нужды беспросветной мертвящей нужды, Ни *меча*, ни позорных *столбов* (Nadson). Alte verbe în mod egal și în orice condiții se pot folosi atît în construcții personale, cît și impersonale[14].

Propozițiile impersonale infinitivale, de obicei negative, sînt formate din verbe la infinitiv precedate de negație și care au pe lîngă ele cîte un complement: не видать, не слыхать, не открывать, не потерять, не допускать, не узнать, не признать ș.a. În unele din aceste propoziții acțiunea este simțită ca imposibilă, din care cauză negația este puternică și cere genitivul: Вам не видать таких *сражений* (Lerm.); Двум смертям не бывать, а *одной* не миновать (Prov.). În asemenea propoziții poate fi întîlnit și acuzativul: Мне не переплыть эту *реку* в этом месте, потому что здесь слишком быстрое течение; Гляди, чтобы не помять *шапку* (Cehov).

2. Substantivul-complement stă în mod obligatoriu în genitiv cînd în propoziție avem o negație puternică, întărită. Așa după cum spune A.M.Peškovskij, principala trăsătură a propozițiilor negative (în general) din limba rusă în comparație cu alte limbi indo-europene (romanice, germanice etc.), constă în faptul că în aceeași propoziție de multe ori există nu una, ci cîteva particule negative sau părți de propoziție negative: Я *нигде*, *никогда не* видел *ни его*, *ни его брата*; *никто никогда не* скажет...; Он *не* произнёс *ни слова*[15]. O situație similară întîlnim și în limba română, unde în aceeași propoziție putem avea mai multe negații. Astfel, de exemplu, este suficient să traducem exemplele rusești de mai sus pentru a observa o identitate perfectă între limbile rusă și română: Eu *nu* l-am văzut *nicăieri niciodată nici* pe el, *nici* pe fratele său; *Nimeni nu va* spune *niciodată*; El *nu* a pronunțat *nici un* cuvînt.

Negația propriu-zisă, care se întărește cu ajutorul altor elemente negative este *НЕ* pe lîngă verbul tranzitiv, sau cuvîntul negativ *НЕТ*.

---

[12] A. M. Peškovskij, *op. cit.*, p. 366.

[13] Cuvîntul negativ *НЕТ* are valoare de prezent indicativ, deoarece provine din particula negativă *НЕ* și forma de prezent есть (a verbului быть), care, așa după cum se știe, în limba rusă nu se întrebuințează. Deci НЕТ<НЕ ЕСТЬ.

[14] A. M. Peškovskij, *op. cit.*, p. 366.

[15] Id., *Ibid.*, p. 389.

„În numeroasele cazuri cînd în calitate de negaţie suplimentară apare *ни* sau cuvinte care au în componenţa lor pe acest *ни* (никто, никогда ş.a.), repetarea negaţiei poate să aibă ca efect numai întărirea sensului negativ şi în nici un caz slăbirea sa"[16]. Mijloacele de întărire a negaţiei în limba rusă sînt următoarele: particula negativă *ни*; pronumele şi adverbele negative formate cu ajutorul particulei *ни* (никто, ничто, никакой, никогда, нигде ş.a.); îmbinările ни один, ни одна, ни одно; conjuncţia ни ... ни; particula de întărire *и*; adverbele даже, совершенно.

Întărirea negaţiei cu ajutorul particulei *ни*: Я спокойно взглянул на Швабрина, но *не сказал* ему *ни слова* (Puşkin); У него *не было ни семьи, ни отечества, ни веры, ни нужды* (L. Tolstoi); *Ни солнца нет, ни ветра, ни шуму* (Turgheniev).

Funcţia de întărire a lui *ни* „se explică prin natura sa deosebită, care niciodată prin sensul ei nu este numai negaţie, ci întotdeauna este conjuncţie negaţie, sau particulă de întărire+negaţie"[17].

Există multe cazuri cînd complementul direct stă în genitiv numai după negaţia ни. Deşi funcţia de bază a particulei ни este aceea de a întări negaţia, există un anume tip de propoziţii impersonale negative în care nu avem nici cuvîntul negativ *НЕТ* (el se subînţelege), nici alt verb cu negaţie în funcţie de predicat. În asemenea propoziţii se neagă complet existenţa obiectului exprimat prin substantivul în genitiv la timpul prezent. Propoziţiile de acest tip se folosesc de obicei în descrieri şi naraţiuni: Воздух всё больше застывал от зноя и тишины, покорная природа цепенела в молчании... *Ни ветра, ни* бодрого, свежего *звука, ни облачка*(Nekrasov); Мы пришли на остров дикий, Где *ни церкви, ни попов*, Зимовать в нужде великой Здесь привычен зверолов (Nekrasov)[18].

În mod frecvent întărirea negaţiei se realizează şi cu ajutorul pronumelor şi adverbelor negative, formate cu particula ни şi folosite în funcţie de subiect, complement, atribut sau circumstanţial: ничто, никто, никакой, ничей, нигде, никогда, ниоткуда, нисколько, нимало. Басни Крылова дойдут до потомства и *никогда не потеряют* в нём своей *силы* и *свежести* (Jukovski); Мы *никого не могли спросить* и *никуда не могли обратиться*, чтобы узнать, как пройти к вокзалу. Dacă în propoziţia impersonală negaţia este întărită prin cuvîntul ничего, după care urmează un adjectiv sau un participiu substantivat, acestea întotdeauna

---

[16] Id., *Ibid.*, p. 389 .

[17] Id., Ibid., p. 389.

[18] În secolul al XIX-lea *ni* cu funcţia negativă putea să fie întrebuinţată şi înaintea fiecăruia din predicatele multiple ale unei propoziţii: Ни зашелохнёт, ни прогремит (Gogol). Ворон ни жарят, ни варят, (Krîlov). În aceste cazuri particula *ni* avea sensul de „i ne": и не зашелохнёт, и не прогремит, и не жарят, и не варят, unde de asemenea avem o negaţie întărită. Cu timpul funcţia lui *i ne* a trecut asupra lui *ni* pentru a întări negaţia. Cu sensul de mai sus *ni* se mai păstrează în unele expresii frazeologice ca: ни много ни мало; ни в городе Богдан, ни в селе Селифан,; ни жив, ни мёртв. ни за что, ни про что. Particula *ni* poate să fie în acelaşi timp şi conjuncţie, dacă ea se repetă înaintea fiecărui complement (*Sovremennyi russkij jazyk*, II, sub red. E.M. Galkina-Fedoruk, 1964, p. 291): Сам он ни *богат, ни знатен, ни умён* (Turghenev). Не хочу — сказал бы я царю, — *ни каменьев* дорогих, *ни золотой кузницы, ни* твоего *царства* (Gogol).

stau în genitiv: Самгин *не замечал* в нём *ничего лишнего, придуманного*, ничего, что позволило бы думать: этот человек не таков, каким он кажется (M. Gorki). Acest cuvînt se întrebuinţează atît de des în construcţiile negative încît aproape că s-a desprins de forma sa de bază ничто şi a devenit de sine stătător. Uneori cuvintele ничего, никого se întrebuinţează în propoziţie fără vreo altă negaţie, însă în asemenea cazuri se subînţelege cuvîntul *НЕТ*: Их лиц за шляпками я не разглядел, но они одеты были по строгим правилам лучшего вкуса: *ничего лишнего* (Lermontov). Dar nu întotdeauna cînd aceste cuvinte întăresc negaţia se foloseşte numai genitivul. Există, e adevărat, puţine cazuri cînd complementul stă în acuzativ: Я *никогда не забуду выражение* (acuz). отчаянного ужаса, которое выступило в первую секунду на обойх их лицах, когда они увидали меня (L. Tolstoi).

Întărirea negaţiei se realizează adesea cu ajutorul îmbinărilor ни один, ни одна, ни одно: Не было, кажется, *ни одного ученика* в класcе, с которым он не нашёл бы о чём поговорить и который, каждый по-своему, не любил бы его (Medînski).

În unele situaţii cuvîntul один din sintagma ни один poate să lipsească în propoziţie: Старик *не сказал* больше *ни слова*, ушёл в хату (Babaevski). În această propoziţie este omis одного, care se subînţelege, dar poate fi oricînd inclus în propoziţie — ни одного слова — fără ca aceasta să ducă la schimbarea sensului.

Nu sînt puţine cazurile în care se întîlnesc îmbinate în aceeaşi propoziţie toate sau aproape toate negaţiile şi cuvintele de întărire a negaţiei: *Никогда, никому не доверял* своей *тайны*. Întărirea negaţiei se realizează şi prin adverbele даже şi совершенно: Поболтать с ним о будущем — наслаждение. Но *настоящего* он *совершенно не понимает* (M. Gorki).

Deşi mai rar, negaţia este întărită uneori şi de particula de întărire *и*: После ужина Ноздрёв сказал Чичикову...: — Вот тебе пастель! Не хочу *и доброй ночи* желать тебе (Gogol)[19].

3. Cînd substantivul-complement exprimă o cantitate nedefinită, nedeterminată. Genitivul subliniază nu atît faptul că acţiunea verbului nu are loc, cît mai ales cantitatea nedefinită, cuprinderea parţială a obiectului de către acţiunea verbului, spre deosebire de acuzativ, care indică caracterul definit al obiectului, cuprinderea sa totală de către acţiune[20]. Acestor două cazuri în limba română le corespunde acuzativul nearticulat, respectiv acuzativul articulat: не давай ему *денег* — nu-i da *bani*; не давай ему *деньги* — nu-i da *banii*; я не ел *колбасы* — eu nu am mîncat *salam*; я не ел *колбасу* — eu nu am mîncat *salamul*; Отец всё

---

[19] În secolul al XIX-lea se foloseau în mod curent verbele iterative imperfective cu sufixul -ыва-(ива)- (слыхивать, видывать, сиживать). Forma de perfect a acestor verbe precedată de negaţia *НЕ* avea sensul de „nici odată altul" (больше никогда не, ни разу не) (vezi V. V. Vinogradov, *Russkij jazyk*, Moscova, 1947, p. 503, 504), întărind astfel considerabil negaţia. Ex. Я *не слыхивал* от неё умного *слова* зато я и пошлости от неё не слыхал, а умнее *глаз* я *не видывал* (Turgheniev).

z [20] A. Reformackij, *Vvedenije v jazykoznanije*, Moscova, 1955, p. 229; A. N. Gvod ev, *op. cit.*, p. 154.

чаще уезжает в лес, на завод или в Москву, он стал рассеянным и уже не привозил Климу *подарков* (M. Gorki) — „nu-i aducea lui Klim *cadouri*" ; В этот вечер Нехаева не цитировала *стихов*, не произносила *имён поэтов*, не говорила о своём страхе, перед жизью и смертью (M. Gorki) — „nu cita *versuri*, nu pronunța *nume* de poeți". În general verbele din aceste propoziții sînt de aspect imperfectiv.

Întotdeauna cînd complementul are sens partitiv, de nedefinit se întrebuințează exclusiv genitivul, indiferent dacă verbul este folosit cu sau fără negație[21]. Sensul acesta se întîlnește cel mai frecvent la substantivele care denumesc materia (cele de genul masculin au de obicei la genitiv terminația —*у* sau —*ю*), apoi la substantivele colective. Mai rar se întîlnesc în asemenea construcții substantivele concrete la plural și cele care denumesc noțiuni abstracte : Ох, давно я *не пила* китайского *чайку*(Gladkov); Ученик *не приводил* конкретных *примеров*; Никто *не отмечал* серьёзных *недостатков* в работе коллектива; Не принимает *мер*, не замечает *ошубок*. Участок, разумеется, выполняет распоряжения управления, не подумайте *плохого* (Ajaev).

4. Genitivul se folosește într-un mare număr de expresii frazeologice :

a) expresii care se folosesc numai cu negația *НЕ* :

не спуская глаз (взгляда),
не зная устали,
души не чает (не чаять),
ума не приложу,
не поднимая головы,
не находить себе места,
ни аза не знает (не знать),
не переводя дыхания,
не проронить ни слова,
не в силах произнести ни слова,
не давать спуска,
не выдержать критики,

не сводя глаз (взгляда),
не покладая рук,
ног (земли) не чуять (слышать) под собой,
виду (вида) не показывай,
не зная покоя,
не знать удержу,
ни аза не смыслить (не понимать)
не сказав ни слова,
не говоря ни слова,
не давать прохода,
не смыкать глаз,
не брать в рот вина хмельного.

---

[21] Deci genitivul partitiv se întîlnește atît după verbele cu negație, cît și după verbele fără negație. În privința funcției sintactice a acestui genitiv partitiv încă nu există o unanimitate de păreri. Dacă genitivul partitiv după verbele cu negație este considerat în unanimitate complement direct, același genitiv după verbele fără negație este considerat cînd complement indirect — зачерпнул *воды* (Gramatica Acad. de Științe a U.R.S.S., vol. II, partea I, Moscova, 1954, p. 563) : Толстая голландка принесла нам *лимонаду* и *вина* (Goncearov) (*Sovremennyj*) *russkij jazyk*, II. sub. red. Galkina-Fedoruk, 1964. p. 375) — cînd complement direct : принести *вина, взять соли* (*Sovremennyjusskij jazyk*, red. Galkina-Fedoruk, 1964, p. 45). Considerăm că aceasta este funcția genitivului partitiv și după verbele fără negație, pentru că și în acest caz există o corespondență perfectă între acesta și acuzativul obiectului cuprins în întregime de acțiunea verbului. Comp. de ex.

Я выпил *молока, воды* — am băut *lapte, apă*
Я выпил *молоко, воду* — am băut *laptele, apa*
Принести внна — a aduce *vin*,
Принести вино — a aduce *vinul*.

Foarte frecvent aceste expresii se întîlnesc în proverbe şi zicători: Из песни слова не выкинешь; Лёжа хлеба не добудешь; На чужой каравай рта не разевай; Без труда не вынешь и рыбки из пруда.

b) Expresii care au în componenţa lor verbe folosite în general în sens figurat şi cu negaţie, cerînd întotdeauna genitivul substantivelor abstracte. În construcţii fără negaţia *HE*, aceste verbe se folosesc cu acuzativul, formă în care expresiile respective sînt date şi în dicţionare. Exemple:

внушать доверие,	— не внушать доверия,
говорить глупости	— не говорить глупостей,
давать волю рукам	— не давать воли рукам,
давать покой, возможность	— не давать покоя, возможности,
давать пример	— не давать примера,
давать промах	— не давать промаха,
делать исключение	— не делать исключения,
знать меру	— не знать меры,
иметь возможность	— не иметь возможности,
иметь желание	— не иметь желания,
иметь понятие	— не иметь понятия,
иметь право	— не иметь права,
иметь представление	— не иметь представления,
иметь силы	— не иметь сил,
иметь склонность	— не иметь склонности,
иметь успех	— не иметь успеха (успехов),
испытывать желание	— не испытывать желания,
находить слово (—а)	— не находить слова (слов),
обращать внимание	— не обращать внимания,
отдавать себе отчёт	— не отдавать себе отчёта,
перевести дух	— не перевести духа,
подать руку	— не подать руки,
принимать участие	— не принимать участия,
сделать шаг	— не сделать шага, шагу не сделать,
ступить шаг	— шагу ступить не дают,
увидеть свет	— не увидеть света

5. Substantivul stă în genitiv cînd denumeşte noţiuni abstracte. În unele situaţii folosirea unuia din cele două cazuri este determinată de sensul lexical al substantivului. Complementul exprimat prin substantiv cu sens abstract stă în mod obligatoriu în genitiv[22]: Он долго соображал, как нужно наказать её, и не нашёл для девочки *наказания*, которое не было бы обидно и ему (M. Gorki). Горе от ума... переживёт и ещё много эпох и всё не утратит своей *жизненности* (Goncearov).

Nu este însă exclusă nici folosirea acuzativului cînd complementul este substantiv abstract. Dar trebuie să observăm că substantivul, deşi

[22] A. N. Gvozdev, *op. cit.*, p. 155.

abstract, are în context un sens concret, pe care îl primeşte în mod obişnuit atunci cînd este lămurit de pronumele: свой, весь, этот, тот[23]. Я как-то ещё не определила *своё отношение* к ним (Sofronov); Мы всё равно не забудем *это время*, — сказала Анночка, глядя на тарелки (Fedin).

Dar nu întotdeauna hotărîtor este numai sensul lexical al substantivului. Uneori între două complemente, exprimate prin substantive abstracte la genitiv şi acuzativ, nu se pot observa deosebiri de nuanţe sau de sens. Ex.: Павел не видел, что... жалость к ней... не уменьшила нанесённое ему *оскорбление* (acuz.) (M. Gorki) şi Хорошо, если она (девочка) не сознаёт *оскорбленности* (gen.) контраста между ней и кедром. (M.Gorki). Se poate spune că în asemenea situaţii alegerea cazului depinde nu numai de sensul substantivului, ci şi de sensul lexical al verbului. Există în limba rusă verbe care folosite cu negaţia *НЕ* în majoritatea cazurilor se construiesc cu genitivul: не иметь, не знать, не понимать, не видеть, не замечать, не слышать, не понимать, не учвствовать, не думать, не хотеть, не желать, не ждать, не любить, не жалеть ş.a. Verbul иметь la forma negativă se construieşte exclusiv cu genitivul. Cu excepţia acestui verb, celelalte exprimă obiectul percepţiei, al gîndirii, acte de voinţă şi simţ, o dorinţă, o aşteptare etc. Forma negativă a lui иметь (не иметь) este sinonimă cu construcţia negativă у меня нет, care şi ea se construieşte numai cu genitivul: Человек — это мыслящий орган природы, *другого значения* он не имеет (M. Gorki). *не знать:* новых стихов,таких вещей, песни, жизни деревни, страха, здешних обычаев, иностранных языков, такого успеха.

Izolat se întîlneşte construit şi cu acuzativul; *Скрягу Плюшкина* не знаешь, что плохо кормит людей (Gogol); Будто я эту *улицу* не знаю... (Treniov); *не понимать:* вопроса, значения слов, обиняков, существа, многого cu gen.: Я не понимаю *пейзажей* и *опер*, не думаю так (Cehov); cu acuz.: Он только не понял *направление* огня (Fedin). *не видеть*: смысла в чём-то, надобности, иного выхода, иного способа, ошибки, лицемерия: cu gen.: Не видеть *девчонки* (Bunin); Не видел своей *невесты* (L. Tolstoi); Не видел *Анны* (L. Tolstoi); cu acuz.: Не видите *жену* (L. Tolstoi); Не видал эту *девушку* (Gorki).

I. Kout[24] consideră că verbul *не* видеть se construieşte cu acuzativul atunci cînd complementul are un caracter concret, individual. Dar dacă comparăm exemplele de mai sus, nu vedem cu ce ar fi mai concrete substantivele din acuzativ faţă de cele din genitiv. Considerăm că aici nu se pot face delimitări precise. Fiind identice din punct de vedere semantic, aceste forme au doar funcţiuni stilistice diferite[25].
не помнить: темы, такого случая, даты, номера.

---

[23] I. Kout, *Prjamoje dopolnenije v otricatel'nych predloženijach v russkom jazyke.* „Russkij jazyk v škole", 1960, 2, p. 29.
[24] Id., *Ibid.*, p. 29.
[25] L. Dončeva-Mareva, *art. cit.*, p. 73.

Şi acest verb se construieşte atît cu genitivul, cît şi cu acuzativul, atunci cînd complementul are caracter concret: *Мать* свою не помнишь? — спросил он на ходу(Fedin).

не чувствовать.: желания, ревности, боли, опасности,

cu gen.: Но ни *ревности*, ни *боли* он не чувствовал, а только трепетал от красоты как будто перерождённой для него женщины (Goncearov). cu acuz.: На земле не чувствовал *смерть* так близко (M. Gorki).

не замечать (заметить): двусмысленности, жары, недостатков, cu gen.: Мама дома? — делая вид, что не замечает *настроения* нерадушного хозяина, спросила Серафима Михайловна (B. Iziumski) cu acuz.; маузер у него взяли, а *другой*, маленький, в комбинезоне, не заметили (Simonov).

не слышать (слушать): приближающихся шагов, таких речей, ласкогого слова, зова.

не слушая *хозяйки*, *тёщи*; И непременно разбогатейте, — сказал Костанжогло, не слушая *хозяйки* (Gogol);

не слушая девушку (E. Malţev),

не любить: Но вы, может быть, не любите *музыки* (Lermontov);

Ох, не люблю я тот *свет* (L. Tolstoi).

Analiza exemplelor ne arată că întrebuinţarea unuia din cele două cazuri nu depinde numai de sensul substantivului sau al verbului, ci şi de modul de răsfrîngere a acţiunii asupra obiectului, de caracterul concret, definit sau nedefinit al acestuia[26].

Verbele care exprimă dorinţa, aşteptarea etc. (puţine la număr) ждать, ожидать, желать, пожелать, жаждать, хотеть, просить, жалеть, достигать, добиватся ş.a. se construiesc şi ele atît cu genitivul, fie că sînt cu negaţie sau fără ea, cît şi cu acuzativul, dacă substantivul indică un nume de persoană, un obiect concret etc.[27] Уснувшие чапаевцы не ожидали *нападения* в эту тёмную ночь (Furmanov); Не ждать (ожидать) поезда, вопроса, подарков, опасности; не жалеть сил, денег, средств; не хотеть чаю, плохой жизни, войны, воды, не просить помощи, слова, милости. cu acuz.: Слышал? *И Катерину Петровну* не пожалели (Lenonv); Не хотите ли *трубку*? (Lermontov).

6. Există cuvinte (pronume), care atunci cînd urmează unui verb cu negaţie, stau aproape exclusiv în genitiv: это, то, такой, всё, что, который, какой: Отец рассказывал лучше бабушки и всегда что-то такое, *чего* мальчик не замечал за собой, не чувствовал в себе(M. Gorki); В Ленинграде мы видели так много замечательных памятников архитектуры, но разве обо всём сразу расскажешь, да и не запомнишь всего; ... сейчас услышит слова, *каких* не повторяют дважды (Leonov).

Acuzativul se întîlneşte rar în asemenea construcţii şi mai ales în limba vorbită. Не понимают *это*, которые назад пятатся, вперёд задницей живут (M. Gorki)

[26] Id., *Ibid.*, p. 74.

[27] *Grammatika russkogo jazyka*, vol. II, p. I, 1954, p. 122; *Sovremennyj russkij jazyk*, II, E. M. Galkina-Fedoruk, 1964. p. 375.

7. Cînd complementul depinde de un participiu sau gerunziu la forma negativă, acesta stă de obicei în genitiv. Говорил он так, что даже не видя его *лица*, вы, по одному звуку его голоса, чувствовали, что он улыбается (Turgheniev); Нам предстоит решить ещё один не терпящий *отлагательства* технический вопрос (Fedin).

Uneori se întîlneşte şi acuzativul: Не приняв его *руку* и усмехаясь она ... заговорила ... (M. Gorki).

РОДИТЕЛЬНЫЙ И ВИНИТЕЛЬНЫЙ ПАДЕЖИ ПОСЛЕ ПЕРЕХОДНЫХ ГЛАГОЛОВ С ОТРИЦАНИЕМ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

(Резюме)

В русском языке (как и в остальных славянских языках), в отличие от румынского, всегда следует различать два положения в употреблении переходных глаголов: а) без отрицания, когда глаголы употребляются только с винительным падежом и б) с отрицанием (в отрицательных предложениях), когда глаголы употребляются с родительным и винительным падежами. Особенностью славянских языков является конструкция отрицательных глаголов с родительным падежом. До 1917 г. правила русского литературного языка требовали, чтобы в отрицательных конструкциях употреблялся лишь родительный падеж, несмотря на то, что в живом языке всегда употреблялся и винительный падеж, которой считали, однако, отклонением от норм литературного языка. Эта традиция изменилась с расширением круга употребления винительного падежа, постепенно вытесняющего родительный падеж в отрицательных конструкциях.

Употребление родительного падежа зависит от ряда факторов, как: тип предложения, характер и сила отрицания, лексическое значение имени существительного и глагола.

THE GENETIVE AND ACCUSATIVE AFTER TRANSITIVE VERBS WITH NEGATION IN RUSSIAN

(Summary)

In Russian (as in all Slav languages) unlike Romanian, the transitive verbs may be used in two ways: (a) without negation, when verbs are combined exclusively with the accusative (b) with negation (in negative sentences) when verbs are constructed with the genetive and the accusative. The use of the genetive with negative verbs is considered a peculiarity of the Slav languages. Until 1917 the rules of the Russian literary language required the genetive case in negative constructions, although in the spoken language the accusative was constantly used, but considered an exception to the rule. The situation changed with extension of the sphere of use of the accusative which has gradually eliminated and custed the genetive from the above constructions.

The use of the genetive depends on a series of factors such as: type of sentence, character and emphasis of the negation, lexical meaning of the noun and verb.

PROBLEME DER KLASSIK-REZEPTION IN DER LYRIK JOHANNES R. BECHERS

von

KLAUS HAMMER

In der *Verteidigung der Poesie* notierte Becher stichpunktartig: „Diese geniale Entdeckung Thomas Manns (im 'Doktor Faustus') vom 'Zurücknehmen'. Die Bemühungen Leverkühns, in einer Orgie von Dissonanz die 'Neunte' zurückzunehmen. Welch ein großartiges Symbol! Charakteristisch für die Bourgeoisie ihrem eigenen revolutionären Erbe gegenüber. Unsere Art der 'Zurücknahme': Die menschenunwürdige Dissonanz der Bourgeoisie, ihren Anarchismus, Nihilismus, ihre Chaotik auf allen Gebieten, zurückzunehmen in der 'Neunten' und in einer Renaissance all dessen, was damit harmoniert und darüber hinausweist."[1]

Zweierlei Arten des „Zurücknehmens", des „Aufhebens", des Verhältnisses zu Tradition und Erbe werden hier gegenübergestellt: nihilistische Überheblichkeit gegenüber dem Vergangenen auf der einen und lebendige Aneignung, Bewahrung und Weiterentwicklung auf der anderen Seite. Thomas Mann schrieb seinen *Doktor Faustus* aus dem Bewußtsein einer Endphase heraus. Er wollte „den von rabulistischer Quertreiberei des Geistes verhöhnten Endzustand einer Gesellschaft" kennzeichnen und „das Gefühl des Endes in jedem Sinn accelerando" heraufbeschwören.[2] Das deutsche Bürgertum, das sich willenlos dem Faschismus ausgeliefert hatte, bereitete selbst seinen Untergang vor. Auch die bürgerliche Kunst wird vom Untergangsprozeß der bürgerlichen Gesellschaft bedroht. Mit zunehmender Krankheit weist der Tonsetzer Adrian Leverkühn im *Doktor Faustus* überhaupt alle Musik zurück, die noch Zugang zu den Menschen sucht und findet. Es geht ihm um die „Zurücknahme" der Neunten Symphonie, um eine Neunte Symphonie der Inhumanität. Diese Musik ist im höchsten Grade esoterisch und beziehungslos, sie lebt in sich selbst und verwirft alle musikalische Überlieferung als hemmenden

---

[1] J. R. Becher, *Verteidigung der Poesie*. Berlin 1952. S. 32—33.

[2] Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*. In: „Th. M., Gesammelte Werke," Bd 12. Berlin 1955. S. 265.

Ballast. Die herrschenden Schichten der Bourgeoisie haben sich abgekehrt von den eigenen progressiven Traditionen der Vergangenheit, von Persönlichkeitsentfaltung und Humanitätsideal, von der Neunten Symphonie und der humanistischen Faustidee.

Das dichterische Credo einer solchen traditionsfeindlichen Konzeption gab Gottfried Benn in seinem Gedicht *Destille:*

*„Wenn man die Seele sichtet,
Potenz und Potential,
den Blick auf's Ganze gerichtet:
Katastrophal!*

*... natürlich bauten sie Dome,
dreihundert Jahre ein Stück,
wissend, im Zeitenstrome
bröckelt der Stein zurück,*

*es ist nicht zu begreifen,
was hatten sie für Substanz,
wissend, die Zeiten schleifen
Turm, Rose, Krypte, Monstranz.
...*

*... ich lasse mich überraschen,
Versöhnung — und ich verzieh:
Aus Fusel, Funk und Flaschen
die Neunte Symphonie*

*Die haben etwas errichtet,
eine Aula mit Schalmei,
das wird gespielt und gedichtet,
was längst vorbei.*

*Ich lasse mich zerfallen,
ich bleibe dem Ende nah,
Dann steht zwischen Trümmern und Ballen
eine tiefe Stunde da."*

Die nüchtern-zynische Diagnose des Arztes Benn, der zwischen „Fusel, Funk und Flaschen" treibend die Neunte Symphonie verzeiht, der alle Tradition als „längst vorbei" kennzeichnet, drückt sein Bekenntnis zu Nihilismus und Dekadenz aus.

Die Auffassung Gottfried Benns von der Klassik, speziell von Goethe, hat sich seit ihrer Ausformung in den dreißiger Jahren kaum noch verändert[3]. Es ist der späte Goethe, der abgeklärte, von den bewegenden Kräften der Gegenwart abgeschirmte Olympier, der Ich und Welt noch in Harmonie zu setzen vermochte. Seit dem Tode Goethes, der „das Zeitalter Goethes ausgeleuchtet" hat,[4] herrscht jedoch der Realitäts-, Ich- und Bildungszerfall, seitdem gibt es nur noch die amputierte Natur. Sie läßt sich nicht mehr mit Versen an den Mond besingen, der Busch und Tal mit seinen Nebelglanz erfüllt. „Von Homer bis Goethe ist eine Stunde, vor Goethe bis heute vierundzwanzig Stunden, vierundzwanzig Stunden der Verwandlung",[5] stellt Gottfried Benn fest, damit bereits die These Karl Jaspers vorwegnehmend, nach der „Goethe Homer näher zu stehen scheint als uns".[6]

Vor dieser Bennschen Alternative stand auch der junge oppositionelle Becher, als er seine literarische Laufbahn begann. Rückblickend schreibt der Dichter im *Poetischen Prinzip:* Ich hatte die Wahl, Becher oder Benn zu werden, und auch Benn konnte wählen. Wir haben uns für die entschieden, die wir geworden sind ... Aber was mich betrifft,

---

[3] Vgl. dazu Helmut Brackert, *Nicht mehr stirb und nicht mehr werde.* In: „Festgabe für Ulrich Pretzel." Berlin 1963. S. 289 ff. — Helmut Kaiser, *Mythos, Rausch und Reaktion.* Berlin 1962. S. 277 ff.

[4] Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in vier Bänden,* hrsg. von Dieter Wellershoff. Bd 1. Wiesbaden 1958. S. 591.

[5] *Ebenda.* Bd. 4. Wiesbaden 1961. S. 160.

[6] Karl Jaspers, *Unsere Zukunft und Goethe.* Bremen 1949. S. 11.

so lag in mir durchaus die Möglichkeit, zu einem Sänger der Sintflut, des Weltuntergangs zu werden, einer 'großartigen' nihilistischen Konzeption mit Verzweiflungsausbrüchen, menschlichen Vulkaneruptionen vergleichbar — einem après-lude, wie es noch niemals gewagt, noch nie geträumt wurde ... Nein, gemütlich wäre die Welt bei mir nicht zugrunde gegangen wie bei Benn ... Aber es hängt wohl unter anderem auch mit der Tageszeit zusammen, denn die Abenddämmerung bringt in mir die Poesie zum Schweigen ... Ich sehne mich nach Stille, über allen meinen Gipfeln kehrt traumhafte Ruhe ein. In der Morgendämmerung aber bin ich ganz da ... Die Welt *entsteht*. Wenn die Sonne aufgeht, wird auch mein Werk lebendig, und das Denken hebt an, ein glanzklares, unnachsichtiges ... Und darum wurde ich auch nicht zu einem Abgesang meines Jahrhunderts, sondern ... Und darum war es mir auch versagt, ein après-lude zu dichten. Und so konnte ich nicht Benn werden."[7]

Wie hier, in der bewußten Anknüpfung an Goethes *Wandrers Nachtlied*, von der Frage der poetischen Schaffensweise her den grundsätzlichen weltanschaulichen Unterschied zur Dichtung Benns entwickelnd, so hat Becher zeitlebens um ein schöpferisches Verhältnis zum Erbe, zur Tradition gerungen, so wurde er zum Dichter des Prélude einer anbrechenden neuen Epoche.

Der junge bürgerliche Dichter Becher, den es wie viele seiner Generation und Herkunft zur Aktion, zur Aufruhr gegenüber der Welt des bürgerlichen Bildungsphilisters trieb, schloß sich zunächst den Expressionisten an. Die gesellschaftliche Funktion des Expressionismus erschöpfte sich aber nicht im Element des Provokatorischen, der Schockwirkung. Das Bewußtsein von der zerfallenden Welt des Kapitalismus, wie es sich dann grauenvoll im ersten Weltkrieg bestätigte, beschwor die Ahnung furchtbarer Katastrophen. Die Erfassung und Gestaltung dieser Zerfallssituation wurde zum beherrschenden Thema, ohne daß der Dichter den bürgerlichen Standpunkt bereits aufzugeben vermochte. Die menschliche Persönlichkeit und ihre Beziehung zum Mitmenschen und zur Gesellschaft wurde zerstört; der Glaube an das harmonische Leben ging verloren. Dem Chaos glaubte man nur noch chaotisch begegnen zu können. Der Dichter empfand die Zeichen einer alten Zeit, die zu Ende ging, ohne schon den Blick auf das Neue freizugeben. Es war das Gefühl einer kommenden Wende, das sich ihm abstrakt als Zeit des Verfalls und der Reinigung ankündigte.

Ihre Vorbilder suchten und fanden die Expressionisten in den Gestalten, die ihnen ebenso radikal erschienen, wie sie sich selbst glaubten. Für den jungen Becher waren es Kleist, Hölderlin, Rimbaud, Baudelaire und Tolstoi. Ihre Rezeption war durchaus willkürlich; die jungen Dichter erfaßten nur jene Seiten, die der eigenen Situation des Aufbegehrens und des tragischen Suchens nach Auswegen entsprachen. Kleist und Hölderlin wurden in ihrer menschlichen und künstlerischen Existenz als subjektive bürgerliche Außenseiter und Rebellen empfunden. Wie Becher gegen

---

[7] Das poetische Prinzip. Berlin 1957. S. 331—332.

die Welt des spießerhaften Bürgers rebellierte, so mußte sich sein Haß auch gegen die Gips- und Marmorbüsten des „Olympiers" Goethe richten, ohne daß er es bereits vermochte, das wahre Bild der Klassik jenen spätbürgerlichen Verfälschungen gegenüberzustellen. „Beengung" heißt ein noch vor dem Weltkrieg entstandenes Gedicht:

„Was sollen wir noch? Die Welt wird zu enge.
Der Polizei gelingen unglaubliche Fänge ...
Und humpeln verzweifelt wir über den Strich:
Die Mädchen ausgepreßt, fade und trocken.
In Cafés und Cinémas Spießbürger hocken ...
Und Goethe glänzt, aufrecht und widerlich."

Krieg und Revolution werden beschworen, um diese Welt der Enge aufzuheben. Am Schluß kommt noch einmal die dumpfe Rebellion der neuen Generation zum Ausdruck:

„Wir zittern und frieren
In Domen und modrigen Schauerrevieren ...
Und poltern und würgen und drohen und wüten ..."[8])

Mit der Welt der Bourgeoisie sollte auch die bürgerliche Kunst davongefegt werden; die Leitideen der Klassik — Humanitätsideal, Harmoniesehnsucht und Persönlichkeitsbildung — hatten keinen Bestand mehr vor dem chaotischen Weltzustand, der Krieg und Revolution, Zerfall und Auflösung einschloß. In dem Gedichtband „Um Gott" heißt es: „Nieder mit eurer Kunst! denn mit Büchern und Bildern ist diese Welt vergiftet. Wie verspotte ich dieses wertlose Gerümpel. O wartet nur Einen Augenblick noch. Schon züngele ich um Galerien und Museen. Die Fackel loht. Nieder mit den Akademien! Nun bekenne ich mich auch offen zum Aufruhr."[9])

Der in der sowjetischen Emigration gereifte Dichter gab in dem Aufsatz „Wachstum und Reife" eine klarsichtige Analyse seiner subjektiven Ablehnung der Klassik in der Frühzeit: „Mein Haß gegen die Zwiespältigkeit und Verlogenheit der Gesellschaft war maßlos. Er überstieg alle Grenzen und bezog auch alles das in sich ein, was mit meiner Herkunft und Erziehung nur irgendwie zusammenhing ... So wurde mir Goethe zum Inbegrif der deutschen Spießigkeit, ich glaubte ihn mit 'Geheimrat' abgetan zu haben; das Etikett 'Sklavenwirtschaft' erledigte die Griechen; die Orgelklänge einer Bachschen Passion erschienen mir, da sie nicht in meinen Haß hineinpaßten, als Ohrenschmaus für hoffnungslos Blöde und als frommer Betrug."[10]

Doch Bechers Bestreben, sich aus seiner menschlichen und sozialen Isolierung zu befreien, „Bundesgenossen" zu finden, die ihn in seiner Suche nach Auswegen aus der Situation des Verfalls unterstützen, führte

[8] Das neue Gedicht. Leipzig 1918. S. 12—13.
[9] Um Gott. Leipzig 1921. S. 263.
[10] Wachstum und Reife. In: „Internationale Literatur" 1937, Nr. 7. S. 91—92.

schon in seiner frühen Jugend zu einer ganz bestimmten Aufnahme und Umformung der klassischen Tradition.

Bereits in seinem lyrischen Erstlingswerk *Der Ringende* hatte sich Becher zu Kleist bekannt — zu einem Kleist allerdings, der ganz subjektiv auf die poetische Situation des jungen Dichters zugeschnitten war. Becher sieht in Kleist die ausweglose Tragik seines eigenen Dichtertums, die in dem Zwiespalt zwischen künstlerischer Berufung und tiefster sozialer Einsamkeit besteht. Dabei kommt es ihm überhaupt nicht auf die Aufdeckung der wirklichen historischen Widersprüche an, die die dichterische Position Kleists bestimmen. Die Gestalt Kleists ist ganz ohne eigenes Profil, schemenhaft angelegt, ganz Instrument und dem eigenen subjektiven Dichterbewußtsein Bechers untergeordnet:

„Wo ist mein Weg?! Da? Dort? Oder da? oder dort? —“[11]

Der Dichter vermag noch nicht den Kontakt zum Mitmenschen zu finden, er verbrennt an seinem unbändigen eruptiven Gestaltungswillen.

In der Sammlung *Verfall und Triumph* treten neben Kleist Baudelaire und Rimbaud als neue Leitgestalten. Aber im Gegensatz zu diesen bemüht sich Becher bereits um die Überwindung jener Situation des Verfalls und der Isolierung, wobei er jetzt stellvertretend für die ganze Menschheit spricht.[12])

Diesen Weg setzt der Dichter fort in dem Gedichtband *Verbrüderung* (1916). Mit dem Ausbruch des Krieges hat der menschliche Verfall seinen Höhepunkt erreicht, aber zugleich ist die Erlösung als konkretes Ziel in die Nähe gerückt. Bechers Friedenssehnsucht und sein prophetisches Dichterbewußtsein haben in der noch spontanen Hinwendung zur Arbeiterklasse ihre erste gesellschaftliche Orientierung gefunden. Das — wenn auch noch abstrakte und gestaltlose — Idealbild einer harmonischen Gesellschaft neuer, reiner Menschen entsteht. In der Besinnung auf die humanistischen Menschheitsvisionen der großen Dichter der Vergangenheit von Dante bis Schiller knüpft Becher nicht nur die Beziehung zur Tradition neu, sondern findet auch wieder den Kontakt zum Mitmenschen seiner Zeit, den es zum Kampf gegen den Krieg und für das zukünftige Menschheitsparadies aufzurütteln gilt:

„Doch ewig zieht Dante den Mechanismus zum Paradiese-Kaleidoskop auf.
Aus dem Kelch der Grammophontrichter heraus muß
Schiller heute das Lied der Freundschaft verkünden:
Eine 'Du'-Ode!“[13]

---

[11] *Der Ringende.* Wieder abgedruckt in: „Sinn und Form.“ Zweites Sonderheft Johannes R. Becher. Berlin 1959. S. 81.

[12] Über die Übereinstimmung und Unterschiede im Verhältnis Bechers zu Baudelaire und Rimbaud vgl. Günter Hartung, *Bechers frühe Dichtungen und die literarische Tradition.* In: „Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena.“ Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe. Jg. 10. 1960/61. S. 395 ff.

[13] *An Europa.* In: „An Europa. Neue Gedichte.“ Leipzig 1916. S. 69.

Die weltumspannenden Gedanken der Schillerschen Ode *An die Freude* lösen den Dichter aus seiner sozialen Einsamkeit und führen ihn zur Begegnung mit dem — allerdings noch anonymen — Du. Wie Schiller einst in jubelndem Überschwang seiner Überzeugung Ausdruck verliehen hatte, daß mit der Verwirklichung von „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit" die Stunde zur Befreiung für die ganze Menschheit anbrechen würde, so glaubt Becher — allerdings unter Beibehaltung seines spontan-anarchischen Terrors — an das „Glück kommender Jahrhunderte." In dem Band *Die Schlacht* (1917) verkündet er: „Tag des Anbruchs ewiger Verbrüderung, dir Tag der Gerechtigkeit, Gleichheit und Brüderlichkeit, dir Tag des Sieges. Wir glauben an das Glück, an das von uns blutig erarbeitete. Glück kommender Jahrhunderte. An die Freude! Schiller — Whitman — Neunte Symphonie!"[14])

Während aber bei Schiller der Schöpfer „droben überm Sternenzelt" die Reichen und die Armen, die Herrschenden und die Beherrschten miteinander versöhnt und diejenigen belohnt, die für die „beßre Welt" gelitten haben, fehlt bei Becher jener transzendente Bezug. Hier sind es die Menschen selbst, die „Freunde unterm Sternenzelt", die jenes „Glück kommender Jahrhunderte" aus eigener Kraft blutig von den Herrschenden hienieden erkämpfen müssen.[15])

Noch deutlicher wird diese Aufnahme des Schiller-Themas in dem Abschlußgedicht der Sammlung *An Europa* (1916), das den Titel der Schillerschen Ode *An die Freude* erhielt. Das Gegensatzpaar Verfall und Reinigung bestimmt auch hier wieder die Thematik. Dem Bild der menschlichen Pervertierung folgt der Durchbruch zum neuen Menschen durch die geistige Reinigung. In der Beschwörung der Zukunft kann Schillers „Alle Menschen werden Brüder" wieder einbezogen werden. Der Versuch Bechers, jedes Harmoniegefühl auszutilgen, endet immer wieder mit dem Durchbruch der Utopie, in der die alten Ideale als neue Möglichkeit auftreten:

„'. . . Alle Menschen werden Brüder! . . .'
Böse —: Gute! Jauchz o Firmament!
Männer tauen auf an Frauen wieder.
Freund erglänzt. Niemehr vom Freund getrennt.
Neigt o Berge euch zu Tälern nieder.
Wälz empor, mein Meer: Korallengrund!
Liebende, wie majestätisch thronen!
Selige Orgel rollt der Leichengrund.
Schwelgt, o schwelgt in himmlischen Ozonen:
'— seid umschlungen Millionen —'

'— Froh wie jene Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächtigen Plan:
Wandelt Brüder euere Bahn —:'
Blumen Tiere Steine schmiegen.
Licht zerstäubt der Wolken Tran."

---

14 *Die Schlacht IV.* In: „Das neue Gedicht." Leipzig 1918. S. 132. — Vgl. auch: *Der Sozialist.* In: „Das neue Gedicht." A.a.O. S 144.

15 *An Europa:* In: „An Europa." A.a.O. S. 70.

Der visionären Beschwörung des Ideals folgt die genaue Bestimmung des Weges:

„Nimmer gründen Raub und Mord
Tempel dich: geweihten Staats
... ach, die Guten zögen fort ...
Hurra schrillt, es trieft Verrat.
'... schließt den heiligen Zirkel dichter ...'
Abstreift Ring der Barrikaden!
...
Daß du in dich kniest und scheinst
Paradies, laß überreden
Bruder dich! dann stockt der Lauf
Jener unerhörten Kriege.“[16]

Das Gedicht schließt mit einem Freudenhymnus über den errungenen Frieden.

Der optimistisch-menschheitliche Zug und die universale Ausstrahlungskraft der Schillerschen Ode haben Becher bewogen, sie mit seinen Absichten zu verschmelzen. Sein Gedicht sollte nicht nur den Band *An Europa*, sondern auch den in ihm gestalteten Ablauf der Menschheitsentwicklung beschließen. Die Elemente der Versöhnung, der Toleranz, die dem Schillerschen Hymnus zugrunde liegen, sind von Becher, da auch er sich um gedankliche Abstraktion bemüht, mit übernommen worden. Bechers leidenschaftlicher Protest gegen den Krieg mündet in den Glauben an eine Menschheitsverbrüderung sowohl der „Guten“ als auch der „Bösen“, die den „Lauf jener unerhörten Kriege“ zum Stocken bringt. Dennoch war es nicht nur eine Identifizierung, sondern auch eine Konfrontation, an die Becher mit dieser Einblendung Schillerscher Verse dachte. In der Abfolge „' ... schließt den heiligen Zirkel dichter ...' / Abstreift Ring der Barikaden!“ lassen sich schon gewisse Unterschiede erkennen: Bei Schiller schließen sich wenige Gleichgesinnte im Bilde des heiligen Kreises zusammen; Becher aber strebt gerade heraus aus der Enge nur weniger Eingeweihter, aus der haßvollen Beengung der Menschen, die sich im gegenwärtigen Bild der „Barrikade“ symbolisiert.

Was in der Lyrik des jungen Becher für Kleist und Schiller zutrifft — die spezifische Art der Montage, der subjektiven Aneignung und Umfunktionierung —, das erweist sich auch in der frühen Aufnahme Hölderlins.[17]) Im Revolutionsjahr 1919 erschienen in dem Band *An Alle! Neue Gedichte* zwei Gedichte unter dem Titel *An Spartakus*. Das zweite Gedicht beginnt mit einem Aufruf:

„Sei du Gesang Anwalt der Unterdrückten.“

Der Dichter sucht auch hier die Menschheit aus Verfall und Zerrissenheit zur Bruderliebe und Harmonie zu führen. Damit der Dichter Anwalt der Unterdrückten werden kann, muß er das ganze menschliche Elend und Leid in sich aufnehmen, ehe er erneut an die Anfangsworte anknüpfen kann — nunmehr aber in einer neuen Variation, in der Forderung und Verkündigung zugleich mitschwingen:

„Sei du Gesang euch wahre Himmelsspeise.
Einschläfernd nie. Doch weckend wie Salut.

[16] *An die Freude*. In: „An Europa.“ Leipzig 1916. S. 127 ff.
[17] Vgl. auch Günter Hartung, a.a.O. S. 393 f.

Zur Tat begeisternd. In die Zukunft zündend.
Mit Strahlen-Böen kreuzweis euch erschütternd,
Fanfarisch euch zerbrüllend. Vorwärts! Auf!"[18]

„Sei Du Gesang Anwalt der Unterdrückten" und „Sei du Gesang euch wahre Himmelsspeise" offenbaren sich als freies Zitat Hölderlins:

Sei du Gesang mein freundliches Asyl!"

Dieses Wort ist der 11. Strophe der Hölderlinschen Hymne *Mein Eigentum* entnommen. Hölderlin sieht im Bilde der herbstlichen Natur die Dichtung als die Stätte an, die ihn sowohl an das irdische Dasein bindet als auch in Kontakt mit den Göttern erhält. Die Hochschätzung des Dichtertums und der Glaube an die reinigende Kraft der Natur, die hier leitmotivisch von Hölderlin ausgesprochen werden, hat wohl den jungen Becher bewogen, jenen Satz als Motto zu setzen. In der Becherschen Umwandlung des Zitats bleibt der Gesang die Sendung des einsamen Dichters, doch wird der dichterische Auftrag zwingender formuliert: der Dichter hat sich in den Dienst der geistigen Aktion zu stellen.

Die Widerprüche zwischen progressiver Griechenlandutopie und fataler deutscher Wirklichkeit im Werk Hölderlins (vor allem in seinen späten Hymnen) führten zu einer abstrakten Darstellung und beeinträchtigten den nationalen und revolutionären Gehalt seiner Lyrik. So fehlt auch den frühen Hymnen Bechers die konkrete Zielrichtung; der Gedanke vom Dichter als einsamer Seher und Prophet, die Vorstellung einer nur geistigen Aktion können noch nicht zur Anerkennung der revolutionären Gewalt führen. Becher bleibt noch ganz in der Vorstellung eines anarchischen Terrors befangen. Die isolierte Position der Einzelpersönlichkeit, losgelöst von der revolutionären Masse, vermag die gesellschaftliche Verfallssituation nicht zu überwinden. Des Dichters jubelnde Hochstimumng muß deshalb in tiefster Verzweiflung enden.

Erst 1923 vollzieht sich ein Wandel; Becher verfällt ins entgegengesetzte Extrem. In dem Bestreben, für die Massen verständlich zu schreiben, sucht er jetzt allen persönlichen Anspruch zu tilgen und das lyrische Subjekt unmittelbar in eine anonyme proletarische Masse aufzulösen. In der Anonymität seines Gedichtes, als unbekannter Genosse glaubt Becher an die Verschmelzung mit der Masse. So entsteht eine lehrhafte politische Kampfdichtung von agitatorischer Wirkung, die vor allem an das Proletariat als dem neuen Adressaten gerichtet ist. Erst allmählich findet Becher eine neue Beziehung zur Nation und zum klassischen Erbe.

Im Vorwort zum Band *Ein Mensch unserer Zeit* (1930) rechnet Becher mit der eigenen Vergangenheit ab:

„Wir sammeln uns, heißt: wir scheiden das Wertlose und Zufällige aus, wir stellen das Wesentliche hervor, wir konzentrieren unsere Kräfte... Man mußte rücksichtslos vorgehen. Es galt: auszugraben, freizulegen, aus

---

[18] *An alle!* Neue Gedichte. Berlin 1919. S. 23.

dem Wust atemlos gekrampfter Wortreihen und sich überstürzender Gleichnisse das einfache menschliche Wort zu retten. . ."[19]

Der Selbstabrechnung mit der eigenen Vergangenheit folgte die neuüberprüfte Stellungnahme zum Erbe der Klassik, nunmehr im Namen der Klasse gegeben, der sich Becher angeschlossen hatte. In seiner Rede *Das große Bündnis* (1934) setzte er sich mit den Verfälschungen der Klassik durch den Faschismus auseinander und bemerkte abschließend: „So endet, zerstörend und beschmutzend alles, wohin er immer tritt, der Faschismus die Bahn der bürgerlichen Klasse — er schließt die Tür hinter der deutschen Vergangenheit: künftig ist die Sache der klassischen deutschen Kultur, die Sache des klassischen Gedankens und der klassischen Dichtung, das edle Erbe der Jahrhunderte endgültig denen übergeben, die die Zukunft in ihren Händen tragen, den deutschen Arbeitern."[20]

Im Angesicht des Faschismus, der das humanistische Erbe der deutschen Klassik schamlos verfälschte und entwertete, formulierte Becher den Anspruch der deutschen Arbeiterklasse auf die Bewahrung und Weiterführung der klassischen Tradition. Zugleich ergriff er selbst von diesem Schatz Besitz, berief er sich auf die humanistische deutsche Vergangenheit als Baugrund eines „neuen Reiches" der Menschlichkeit. Im Bewußtsein der großen humanistischen Tradition bekannte sich der emigrierte Dichter als Deutscher zu Deutschland — zu dem von den Faschisten verfälschten Erbe Goethes, Schillers, Hölderlins und Heines, zur geschändeten deutschen Landschaft und Heimat, zu den deutschen antifaschistischen Kämpfern in den Kerkern und Konzentrationslagern.

Mit seinem Poem *Deutschland. Ein Lied vom Köpferollen und von den 'nützlichen Gliedern'*, das 1934 in Moskau geschrieben wurde und noch im gleichen Jahr dort und in Zürich erschien, knüpfte Becher gedanklich und formal an Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen* an. Maßstab seiner Kritik an den gesellschftlichen Verhältnissen in Deutschland war für Heine Paris, in dessen „freier Luft" er sein satirisches Versepos schrieb. Nachdem bereits in der Julirevolution von 1830 das Proletariat die historische Bühne betreten hatte, erhoffte Heine, daß der revolutionäre Funke von Frankreich auch nach Deutschland greifen würde. Denn erst dann wird Deutschland frei sein, „wenn wir das vollenden, was die Franzosen begonnen haben, wenn wir diese überflügeln in der Tat, wie wir es schon getan in Gedanken, wenn wir uns bis zu den letzten Folgerungen derselben emporschwingen. . ."[21]. Heine spricht hier von der klassischen deutschen Philosophie und Literatur, die in Deutschland das gedanklich formulierte, was in Frankreich durch die Revolution von 1789 praktische Wirklichkeit wurde.

---

[19] *Ein Mensch unserer Zeit.* Wieder abgedruckt in: „Sinn und Form." Zweites Sonderheft Johannes R. Becher. Berlin 1959. S. 142.

[20] *Das große Bündnis.* Wieder abgedruckt in: „Dokumente zur Geschichte der sozialistischen Literatur." Berlin 1962. S. 140.

[21] Heinrich Heine, *Deutschland — ein Wientermärchen.* Berlin 1946. S. 9—10.

Auch Becher geht in seinem Poem von einem solchen Maßstab aus, an dem er die Verhältnisse in Deutschland beurteilt — von der sozialistischen Wirklichkeit der Sowjetunion, die er am 1. Mai 1933 auf der Moskauer Militärparade erlebt. Im Gegensatz zu Heine findet diese Wirklichkeit auch unmittelbare poetische Gestaltung in seiner Dichtung. Aus der Unbesiegbarkeit dieses Landes und seines der Befreiung der Arbeiterklasse gewidmeten friedlichen Aufbauwerkes schöpft Becher den optimistischen Grundgehalt seiner Dichtung, das „Es wird nicht lange dauern mehr".

Heine schilderte die Repräsentanten der alten Gesellschaft als Gespenster, die kurios und anachronistisch auf der historischen Bühne ihr Wesen treiben. Von der überlegenen französischen Position her behandelte er satirisch-komisch das preußische Militär in seinem romantisch-ritterlichen Kostüm, die Herrschaftsansprüche der katholischen Kirche, den alten Kaiser-und Reichstraum, die Anmaßung der kleinen Territorialfürsten und die romantischen Ästhetenlaunen des Preußenkönigs. Zugleich ließ aber Heine den jahrtausendealten Befreiungskampf der Menschheit im Hintergrund dieser politischen Satire anklingen, indem er an den bisher erfolglosen Bemühungen die Notwendigkeit einer sozialen. Revolution begründete. So spielte er auf die Reformation und die grausam unterdrückte Wiedertäuferbewegung an und forderte dazu auf, in der gleichen Weise mit den geistlichen und weltlichen Mächten zu verfahren. Er betrachtete Christus im Sinne der Ketzerbewegungen als plebejischen Rebellen, als Freund der Armen und Feind der Reichen. Und er knüpfte an die deutsche Märchen-und Sagenwelt an, in der sich die Sehnsucht des Volkes nach Freiheit und Schönheit ausdrückt.

Neunzig Jahre später sind aus den finsteren feudalen Mächten von einst die Verderber der deutschen Nation und des deutschen Volkes von jetzt geworden. Doch auch für Becher ist das *Lied vom Köpferollen*, das grauenvolle Symbol des Faschismus als dem Henker des deutschen Volkes nur die eine Seite seiner furchtbaren Anklage. Während Heine die demokratische Volksbewegung noch nicht in ihrer realen Gestalt, sondern lediglich in ihrer gedanklichen Verarbeitung und poetischen Symbolisierung einzubeziehen vermochte, kämpfen bei Becher deutsche Arbeiter als „nützliche Glieder" gegen die faschistische Gewalt, unterstützt von der Solidarität der internationalen Arbeiterbewegung. Aber zugleich wendet er sich auch an die Verzagten und Irregeleiteten, um sie als Verbündete im Kampf gegen den Faschismus zu gewinnen. Am Beispiel der Christus-Gestalt soll die Verarbeitung Heinescher Gedanken bei der Einbeziehung christlicher und bäuerlicher Menschen in die antifaschistische Widerstandsfront erläutert werden. Der Dichter schildert, wie er unmittelbar vor seiner Emigration aus Deutschland Rothenburg ob der Tauber besucht und eine mit Hakenkreuzfahnen beflaggte Stadt findet. Vor dem Nazi-Trubel sucht er Zuflucht vor dem Rothenburger Heiligenblut-Altar Tilman Riemenschneiders. Beim Betrachten der bäuerlichen Gestalten des großen spätgotischen Holzschnitzers knüpft

er an den Heineschen Bezug der Christus-Gestalt als plebejisch-bäurischen Rebellen an: An der Spitze der aufständischen Bauern erblickt er Christus zum Sturm auf die Burg des blutsaugerischen Bischofs von Würzburg bereit, der Bischof bietet den Bauern Verhandlungen an, übt aber Verrat und läßt die arg- und wehrlosen Bauern niedermetzeln und „Jesus den Bauersmann" hängen. (In seinem Gedicht *Tilman Riemenschneider* hat Becher später dieses Thema erneut aufgegriffen.) Der Dichter schließt:

Ich hab den Rothenburger Altar
Voll unserer *Gesichter gesehen*
Ich sah daraus das Bild unserer Zeit,
Aus Holz geschnitten, erstehen.

Ich sehe Galgen und Kreuze darin
Und Blöcke zum Köpfefällen,
Es bricht aus dem Bilde das Blut heraus,
Es blutet an vielen Stellen[22].

Wie Heine als politischen Dichter, so lernte Becher während der Emigration auch Hölderlin als den großen vaterländischen Sänger begreifen, erschloß sich ihm ein „bislang unzugängliches Massiv, wie es die Gestalt eines Goethe ist". In Bild des zukünftigen Deutschland wird das neue Verhältnis Bechers zu Hölderlin besonders deutlich[23]. Gleich Hölderlin ließ Becher das Deutschland der Zukunft in prophetischer Gestalt erstehen. Doch angesichts seiner nationalen Isolierung, in die er als Anhänger der Französischen Revolution geriet, war Hölderlin in eine abstrakt-prophetische Verkündigungshaltung verfallen, die oftmals die konkrete Zielstellung der Aussage beeinträchtigte. Diese Haltung teilte auch der frühe Becher mit Hölderlin. Der Dichter der Arbeiterklasse aber kann sich selbst in der Isolierung gegenüber der Nation auf die internationale Solidarität der Arbeiterklasse stützen. Im Zwiespalt zwischen der feudalen Wirklichkeit in Deutschland und den nachrevolutionären bourgeoisen Verhältnissen in Frankreich war Hölderlin in die mythologisch verbrämte Utopie eines künftigen Deutschland geflüchtet, die sich aus der griechischen Antike herleitete. Auch Becher betrachtet in den humanistischen Traditionen und Gestalten der Vergangenheit — vor allem der deutschen Vergangenheit — die Bundesgenossen im Kampf gegen die faschistische Gegenwart. Zugleich erblickt er aber auch sein Ideal in der sozialistischen Wirklichkeit seiner Exilheimat, der Sowjetunion; hier sieht er bereits die historische Möglichkeit einer progressiven nationalen Entwicklung in Deutschland angelegt.

Im 20. Gedicht des Sonettenzyklus *Das Holzhaus,* der in dem 1938 erschienenen Band *Der Glücksucher und die sieben Lasten* enthalten ist, legte Becher der Vision des Sieges über den Faschismus und dem Bilde eines neuen, anderen Deutschland die humanistischen Ideale der deutschen Klassik zugrunde:

„Die Apfelbäume blühn in Nürtingen,
Im Wirtshausgarten, unser Herz entfaltend

Spielt eine Zieharmonika. Die Blüten
Der Bäume und der langgezogene Wind,

---

[22] Johannes R. Becher, *Deutschland. Ein Lied vom Köpferollen und von den nützlichen Gliedern.* Moskau, Leningrad 1934. S. 122.

[23] Zur Perspektivgestaltung in Bechers Hymnen vgl. Dieter Schiller, *Johannes R. Bechers späte Hymnen.* In: „Weimarer Beiträge." Weimar 1960. H. 2. S. 284 ff.

Sie bringen Botschaft: angebrochen ist
Der Ewige Frühling, den einst Hölderlin
Im voraus sang und feierte in Hymnen.
Der Wohllaut seiner Worte, rein gefügt,
Als ahnte er das kommende Gesetz,
Nach dem die Menschen leben werden: heute
Kann frei er tönen, denn sein Echo ist
Das Volk. Auch wieder Mut zu heiligen
Gefühlen ist uns eingegeben. Klar
Und einfach ist das Wort. Hält was es sagt."[24]

Hölderlin wird hier beschworen, das Bild des neuen Deutschland, der Befreiung des Volkes direkt in seiner schwäbischen Heimat angesiedelt. In der visionären Schau einer neuen Menschengemeinschaft gestaltet Becher die Erfüllung der Hölderlinschen Sehnsucht nach dem freien, der Kunst tief verbundenen Volke mit solcher Zuversicht, wie sie erst durch das Erlebnis der Sowjetunion geprägt werden konnte[25]. Die humanistischen Ideale der Klassik sieht Becher in der Gegenwart der Sowjetunion und in der unmittelbaren Zukunft des neuen Deutschland verwirklicht. An die Stelle der Utopie ist hier das klare Bild der sozialistischen Gesellschaft getreten.

Auch Hölderlin ging es um die humanistische Perspektive einer mißgestalteten Gegenwart. Der Kontrast des verlorenen Griechentums mit der verrotteten deutschen Gegenwart sollte nicht Verzweiflung und Resignation erwecken, sondern das Beispiel der Antike dem deutschen Volk helfen, eine neue Würde zu erringen, die sich hier und heute mit jenem Ideal messen kann.

In das Bild eines im Tal liegenden Schlachtfeldes aus der griechischen Vergangenheit, in das die freiheitsdurstigen Jünglinge herunterdringen und ihre „Würger" „überkommen", kleidet Hölderlin in dem Gedicht *Der Tod fürs Vaterland* den Gedanken des vaterländischen Freiheitskampfes gegen fremde Eroberer. Der Dichter beschwört den Gegensatz zwischen den wohlausgerüsteten, in den Waffen geübten Söldnern und dem Volksheer freiwilliger Patrioten, deren Begeisterung und Opfermut sie „wie Zauberer" erscheinen läßt. Die Idee des Vaterlandes ist hier zutiefst mit der Französischen Revolution verbunden. Am Beispiel des revolutionären Frankreichs ruft der Dichter nicht nur die

---

[24] Johannes R. Becher, *Dichtung.* Dritter Teil. Berlin 1952. S. 537. — Zum Gedichtband „Der Glücksucher und die sieben Lasten" vgl. Horst Haase, *Johannes R. Bechers Deutschland-Dichtung.* Berlin 1964.

[25] Über die Aneignung der klassischen Tradition während der sowjetischen Emigrationszeit schrieb Becher: „Das Jahrzehnt meines Aufenthalts in der Sowjetunion — von 1935 bis 1945 — war die fruchtbarste Periode in meinem Schaffen. Hier, fern von Deutschland, war ich ihm nah wie nie zuvor; hier, in der Sowjetunion, entdeckte ich zum ersten Mal wirklich die großen deutschen humanistischen Traditionen, die zur Grundlage meines Schaffens wurden. Hier, in der Lawruschin-Gasse, im Hause der Schriftsteller, gegenüber dem Kreml, schuf ich Lieder über die geliebte Heimat, Deutschland, beschwor ich in Versen die großen Gestalten der deutschen Geschichte herauf, besang ich die deutschen Helden des antifaschistischen Befreiungskampfes. Hier, in der Lawruschin-Gasse ... unweit der Tretjakow-Galerie, erschloß sich mir der geistige Reichtum Goethes, hier schrieb ich Sonette zu Ehren von Gryphius, Bach, Grünewald, Riemenschneider und Lucas Cranach" („Literaturnaja Gazeta" vom 5. 11. 1953, russisch).

Deutschen zum patriotischen Handeln auf, sondern macht zugleich den Beitrag der Nation an der Sache der Menschheitsbefreiung deutlich:

„O Morgenrot der Deutschen, o Schlacht! Du kömmst,
Flammst heute blutend über den Völkern auf,
Denn länger dulden sie nicht mehr, sind
Länger die Kinder nicht mehr, die Deutschen".

In dem Hölderlinschen Gedicht *Die Eichbäume* stehen sich die geduldige, von Menschen gepflegte Natur der Gärten und die freie Welt der Eichbäume als Pole gegenüber. Mittelpunkt des Gedichtes ist der Anruf an die Eichbäume:

„Eine Welt ist jeder von euch, wie die Sterne des Himmels
Lebt ihr, jeder ein Gott, in freiem Bunde zusammen".

Im Bild der beiden Welten ist dem Dichter die Problematik seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit bewußt geworden, der Widerspruch zwischen Knechtschaft und Freiheit. Das Ziel des „freien Bundes" — ähnlich Schillers „heiligem Zirkel" —, in dem ein Zusammenleben ohne Knechtschaft möglich ist, ruft zur schöpferischen Verwirklichung auf. Von diesem Widerspruch zwischen Schönheit und Freiheit der Natur und der Knechtschaft der Menschen geht auch Becher aus. Doch bleibt er im Gegensatz zu Hölderlin nicht bei der Gegenüberstellung beider Pole — Natur und Menschenverhältnisse — stehen. Die Schönheit der Natur ist nicht unabhängig von den in ihr lebenden Menschen. Ja, die Unfreiheit der Menschen erstickt auch die Naturschönheit. So heißt es im 16. Sonett des *Holzhaus*-Zyklus:

„Laß dich nicht täuschen, wenn durchs Lautertal
Du wanderst und die Quelle scheint zu rieseln
Wie vordem — ungezählt sind die Erschlagenen,
Und so, als seien sie dir aufgebahrt
Den Weg entlang kannst du sie nicht vergessen.
Der Wald hängt voll von ihren letzten Schreien.
Die grüne Mulde kann dich nicht beruhigen.
Der Blick fällt ab vom Hügel, bis ihn dort
Der Stacheldraht festhält, der um das Lager.
Gezogen ist. Dran reißt sich alles wund,
Und jede Blume wächst mit solchen Stacheln,
Sie ritzt dich bis ins Herz, und überall
Ist Blühen zwar, doch jeder Duft betäubt
Und übermodert vom Geruch der Knechtschaft."[26]

Während die Perspektive Hölderlins nur als Utopie begriffen werden kann, da sie keine gesellschaftlichen Möglichkeiten in der Gegenwart oder unmittelbaren Zukunft aufzuweisen hat, erwächst sie für den sozialistischen Dichter Becher aus der Existenz des sozialistischen Staates und dem Kampf gegen den Faschismus. Die Wiedereinsetzung sowohl der Schönheit der Natur — wie im 15. Sonett des *Holzhauses* — als der menschlichen Schönheit — wie in der *Hymne an die Schönheit* —

---

[26] Johannes R. Becher, *Dichtung.* Dritter Teil. Berlin 1952. S. 535.

kann nur im Befreiungskampf der Völker von Ausbeutung und Unterdrückung erfolgen, wobei auch der Schönheitsbegriff der Klassik in diesen Kampf einbezogen wird.

Nach der Befreiung Deutschlands vom Hitlerfaschismus und der Gründung des ersten deutschen Arbeiter- und Bauernstaates ist das Leitbild des schönen Menschen, der schönen Menschengemeinschaft nicht mehr Ausdruck einer utopischen Sehnsucht und unhistorischen Fiktion — wie in der Frühzeit des Dichters — oder eines fernen, doch historisch konkreten Ziels — wie in den Emigrationsjahren —, es ist in das Stadium seiner Verwirklichung eingetreten. Becher beschränkt sich nicht mehr auf die Gestaltung des Kampfes gegen die alte und für die neue Gesellschaft, sondern entwickelt auf dieser Grundlage bereits das Ziel dieses Kampfes: den allseitig entwickelten, harmonischen Menschen des kommunistischen Zeitalters.

In den Hymnen *Und wer erkennt* und *Reich des Menschen* aus dem Band *Schritt der Jahrhundertmitte* ist das künftige Bild der Menschheit im Zeitalter des Kommunismus gestaltet. Die spezielle nationale Problematik ist hier völlig in der welthistorischen Problematik aufgegangen. Das Wunschbild des Dichters — das neue Deutschland, das neue Menschenreich — ist gesellschaftliche Realität geworden Da die Umrisse dieses neuen Menschenreiches von welthistorischer Bedeutung sind, repräsentiert der Dichter in seinem nationalen Anliegen zugleich die gesamte Menschheit.

Damit tritt auch das Klassik-Bild Bechers in eine neue Qualität. Erstmals wird der Dichter zum Künder eines real existierenden, humanistischen deutschen Staates. Die Perspektive erscheint nicht mehr im Gewande einer mythologischen Utopie, auch nicht mehr im ausschließlichen Bezug auf die Sowjetunion, sondern leitet sich ab aus dem Hier und Heute der deutschen Gegenwart.

Mit der erneuten Aufnahme der Hymnendichtung Hölderlins in den späten Hymnen Bechers ist zugleich eine vertiefte Rezeption von Goethes Hymnendichtung verbunden. Gemeint ist damit vor allen die Weltanschauungslyrik Goethes aus den ersten Weimarer Jahren 1779—1782, die zunächst aus vier Hymnen besteht: *Grenzen der Menschheit, Gesang der Geister über den Wassern, Das Göttliche* und *Meine Göttin*. Sprach aus den Hymnen der Sturm- und Drangzeit das Ich des Dichters, das sich in seinem künstlerischen und politischen Wollen über die Schranken der Wirklichkeit hinweg als gottähnlicher Schöpfer begriff, so setzt sich Goethe jetzt mit den natürlichen und gesellschaftlichen Grenzen des Menschen auseinander. Menschliche Freiheit und unausweichliche Naturgesetzlichkeit stehen sich gegenüber. An die Stelle des leidenschaftlichen, alles überwindenden Optimismus ist die vertiefte Einsicht in die Gesetzmäßigkeiten von Natur und Gesellschaft getreten. Dort, wo Goethe die natürlichen und gesellschaftlichen Grenzen seiner Zeit sprengte und dem Menschen göttliche Kraft verlieh, um das Reich der Freiheit zu errichten, mußte er erkennen, daß der Widerspruch zwischen der eigentlichen Berufung des Menschen und der elenden Wirklichkeit nicht

überwunden werden konnte. So heißt es in den „Grenzen der Menschheit“:

„Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch.
Hebt er sich aufwärts
Und berührt
Mit dem Scheitel die Sterne,
Nirgends haften dann
Die unsichern Sohlen,
Und mit ihm spielen
Wolken und Winde.“

Dagegen erscheint bei Becher der Mensch von vornherein als übermächtiges soziales und kollektives Wesen, das die Gesetze seiner Entwicklung kennt und befolgt und dadurch imstande ist, das reale Reich der Freiheit zu begründen. Die mythologische Verkleidung ist gänzlich aufgegeben, an die Stelle der prophetischen Verkündung ist die Darstellung der gegenwärtigen Realität getreten. In *Und wer erkennt* beherrscht das Symbol der Hände in ihrer zerstörenden und segnenden Wirkung für die Menschheit das hymnische Gedicht. Der Anschauung der Natur in den „Grenzen der Menschheit“, wie sie auch noch der ersten Strophe des Becherschen Gedichtes entspricht, wird von dem Dichter die durch Menschenhand veränderte Natur gegenübergestellt: Meere werden abgezogen und verlegt, Wüsten verwandeln sich in fruchtbares Land. Aber der Mensch gestaltet nicht nur die Erde hienieden zu seinem Nutzen um, sondern er erobert sich auch das Weltall:

„Über Zerfall,
Trümmern, verwehten,
Flug der Raketen
Jubelt ins All.“

Während bei Goethe das Streben des Menschen nach der gottverwandten Sphäre der Freiheit an der Macht und Überlegenheit der Götter, an der blinden, unausweichlichen Naturgesetzlichkeit scheiterte, erkennt der Mensch bei Becher die objektive Notwendigkeit, benutzt sie zweckvoll und gewinnt dadurch seine Freiheit. Mit dem tätigen Verändern der Welt aber verändert der Mensch sich selbst:

„Hände, die sich
Einen mit Händen,
Träume vollenden,
Wenden auch dich.“

Indem er den uralten Traum der Menschheit zur Wirklichkeit gestaltet, wird sich der Mensch der Epoche des Kommunismus der Größe, des Reichtums und der Würde seines Menschseins bewußt. Aus dem Menschen des Goetheschen Zeitalters, der zwar „mit festen, markigen Knochen auf der wohlbegründeten dauernden Erde steht“, den die Freiheit zum sittlichen Handeln von allen anderen Naturwesen unterscheidet, der aber die Götter, die blinde Naturnotwendigkeit noch als die Mächtigeren, ihm Überlegenen anerkennen muß, wird der souveräne Gestalter einer neuen Welt, der nichts mehr anerkennt außer sich selbst. So stellt Becher der letztlichen Unterwerfung des Menschen unter die Gewalt der

Götter in den „Grenzen der Menschheit“ als Gegenthese und Synthese zugleich entgegen:

„Und wer erkennt,
Reicht in die Ferne,
Greift an die Sterne,
Wird Firmament.“[27]

Von der Utopie über das historisch klare Zukunftsbild bis zur Verwirklichung in Gegenwart und genau umrissener Zukunft führte die Aufnahme der deutschen Klassik Becher zu seiner dichterischen Vollendung. Sein Verhältnis zur Klassik hat er am Beispiel Hölderlins im *Tagebuch 1950* folgendermaßen gekennzeichnet:

„Allerdings eine freie Nachfolge. Dem geschichtlichen Sinne nach. Im Bemühen, seine (Hölderlins — K.H.) geschichtlich-poetische Position unserem Jahrhundert gemäß einzunehmen.“[28]

In seiner Dichtung manifestiert sich diese schöpferische Nachfolge in exemplarischer Weise. Bechers Werk demonstriert, daß der Weg des Neuen in der Literatur nur über die gründliche Aneignung der humanistischen Traditionen führt. Die Gedanken der deutschen Klassiker mit den Forderungen unserer Epoche verbindend, erwies sich Becher als wirklicher Erbe und Fortsetzer der deutschen Klassik, als Klassiker der sozialistischen Nationalliteratur.

PROBLEME ALE RECEPŢIEI CLASICISMULUI ÎN LIRICA LUI JOHANNES R. BECHER

(Rezumat)

Deja în perioada de tinereţe, Becher opune decadenţei burgheze lupta sa pentru învingerea haosului. În primul său volum „Der Ringende“, Becher vede în Kleist tragismul propriei sale personalităţi poetice, tragism care constă în conflictul dintre vocaţia poetică şi adînca singurătate socială. Năzuinţa spre armonie şi desăvîrşire, spre o lume mai bună care se iveşte din elementele haotice ale liricii sale expresioniste, apare ca o utopie, ca o viziune a unei comunităţi umane paradisiace, dar şi pămînteşti în acelaşi timp („Verbrüderung“, „An Europa“, „Die Schlacht“). Ideile cu răsunet mondial din oda lui Schiller „An die Freude“ îl ajută pe poet să se desprindă din singurătatea sa socială şi îl conduc spre descoperirea acelui „Tu“ încă anonim. Conştiinţa tradiţiei la Becher este încă unilaterală, adaptată propriei sale situaţii, este arbitrară, subiectivă, neistorică. Poetul preia însingurarea lui Hölderlin pentru propria-i concepţie artistică despre poet ca vizionar şi profet singuratic; ideea unei acţiuni intelectuale nu poate duce la recunoaşterea forţei revoluţionare.

În faţa fascismului care a falsificat şi devalorizat cu neruşinare moştenirea umanistă a clasicismului, Becher formulează la începutul anilor 30 dreptul clasei muncitoare la păstrarea şi continuarea tradiţiei germane. Creaţia antifascistă şi socialistă a lui Becher obţine tocmai prin conştiinţa tradiţiei clasice o perspectivă naţională deosebită. Aşa cum Becher prin poemul său „Deutschland. Ein Lied vom Köpferollen und von den 'nützlichen Gliedern'“ (1934) se leagă din punct de vedere al conţinutului şi al formei de poemul politico-satiric al lui Heine „Deutschland. Ein Wintermärchen“, tot aşa în timpul emigraţiei Becher se apropie de marele cîntăreţ naţional Hölderlin şi de acel „masiv reprezentat de Goethe“. Dacă tînă-

---

[27] Johannes R. Becher, *Schritt der Jahrhundertmitte.* Berlin 1958. S. 177—178.

[28] Johannes R. Becher, *Auf andre Art so große Hoffnung.* Tagebuch 1950. Berlin 1951. S. 130.

rul Becher, la fel ca și Hölderlin, căzuse într-o atitudine abstract-profetică de vizionar, poetul clasei muncitoare, chiar în izolarea sa față de națiune, poate să se sprijine pe solidaritatea internațională. În contrast cu perspectiva utopică a lui Hölderlin, Becher recunoaște în realitatea socialistă a „patriei sale de exil" posibilitatea istorică a unei dezvoltări naționale progresive și a Germaniei în această direcție. („Der Glücksucher und die sieben Lasten").

Reîntors în patrie, Becher nu mai întrevede perspectiva sub forma unei utopii mitologice sau în referirea exclusivă la Uniunea Sovietică, ci în forma existenței reale a unui stat umanist german. Poetul nu se mai limitează la conturarea luptei împotriva vechii societăți, pentru o societate nouă, ci dezvoltă deja pe această bază țelul luptei: omul armonios, multilateral dezvoltat al comunismului. În timp ce la Goethe năzuința omului spre libertate se lovește de forța și superioritatea zeilor, de legile imuabile ale naturii, la Becher omul folosește conștient necesitatea obiectivă, schimbă activ lumea, dobîndindu-și astfel libertatea.

ВОПРОСЫ ВОСПРИЯТИЯ КЛАССИЦИЗМА В ЛИРИКЕ ИОГАННЕСА Р. БЕХЕРА

(Резюме)

Ещё в молодости, Бехер противопоставляет буржуазному декаденству борьбу за преодоление хаоса. В первом своем томе, ,,Der Ringende'', Бехер видит в Клейсте трагедию собственной поэтической личности — трагедию, состоящую в столкновении между поэтическим призванием и глубоким социальным одиночеством. Стремление к гармонии и совершенству, к лучшему миру, возникающее из хаотических элементов его экспрессионистской лирики, оказывается утопией, видением райского и, одновременно, земного человеческого общества (,,Verbrüderung'', ,,An Europa'', ,,Die Schlacht''). Мысли оды Шиллера ,,An die Freude'', получившие мировой отклик, помогают поэту освободится от социального одиночества и ведут его к обнаружению ещё анонимного ,,ты''. Сознание традиции у Бехера ещё одностороннее, приспособленное к собственному положению, произвольное, субъективное, неисторическое. Поэт принимает уединённость Гёльдерлина в основу собственного художественного взгляда о поэте как мечтателе и одиноком пророке; мысль о действии интеллектуального порядка не может привести к признанию революционной силы.

Перед лицом фашизма, нагло фальсифицировавшего и обесценившего гуманистическое наследие классицизма, Бехер формулирует в начале 30-ых годов право рабочего класса на сохранение и продолжение немецкой традиции. Антифашистское и социалистическое творчество Бехера получает именно благодаря осознанию классической традиции особую национальную перспективу. Подобно тому, как Бехер своей поэмой ,,Deutschland. Ein Lied vom Köpferollen und von den nützlichen Gliedern'' (1934) перекликается и по содержанию, и по форме с политико-сатирической поэмой Гейне ,,Deutschland. Ein Wintermärchen'', точно также во время эмиграции Бехер сближается с великим национальным певцом Гёльдерлином и с ,,колоссом в образе Гёте''. Если юноша Бехер, так же как и Гёльдерлин, впал в абстрактно-пророческое отношение мечтателя, то поэт рабочего класса, даже будучи изолированным от нации, может опираться на международную солидарность. В противоположность утопической перспективе Гёльдерлина, Бехер видит в социалистической действительности своей ,,родины по изгнанию'' историческую возможность прогрессивного национального развития Германии в этом направлении (,,Der Glücksucher und die sieben Lasten'').

Возвратившись на родину, Бехер больше не видит перспективы в виде мифологической утопии или исключительной ссылке на Советский Союз, а в действительном существовании гуманистического немецкого государства. Поэт не ограничивается более обрисовкой борьбы со старым обществом за новое, он развивает на этой основе цель борьбы: гармонично, всесторонне развитый человек коммунизма. В то время как у Гёте стремление человека к свободе наталкивается на силу и превосходство богов, на неизменные законы природы, у Бехера человек сознательно использует объективную необходимость, активно изменяет мир, приобретая таким образом свободу.

OBSERVAȚII DESPRE ARTA COMPOZIȚIEI ÎN *LUCEAFĂRUL* LUI EMINESCU

de

SARA IERCOȘAN

Este cunoscut locul privilegiat pe care *Luceafărul* îl ocupă în cercetările eminesciene, de la apariția sa pînă la cele mai recente contribuții. Cu puține excepții, exegeții au văzut în acest poem o sinteză și o culme a lirismului eminescian. În același timp, *Luceafărul* reprezintă și cea mai fericită ilustrare a esteticii lui Eminescu, dezavuată astăzi de unii critici, împreună cu unele din cele mai alese realizări ale sale.

Adresîndu-se lui I. Negruzzi, căruia-i recomanda versurile modeste ale unui prieten, poetul scria: „... Are mult talent, deși fantasia îneacă reflecțiunea. Numai drept vorbind, mama imaginilor, fantasia, mie-mi pare a fi o condițiune esențială a poeziei, — pe cînd reflecțiunea nu e decît scheletul, care-n opere de arte nici nu se vede, deși palidele figuri ale unor tragedieni își arată mai mult oasele și dinții decît formele frumoase. La unii predomină una, la alții alta; unirea amîndurora e perfecțiunea, purtătorul ei e geniu."[1] Este un mod de a concepe poezia ce depășește estetica unui anumit curent literar, avîntul fanteziei romantice apărînd disciplinat de raționalismul clasic, după cum unele din poeziile sale opun rezistență la încadrări rigide, rîvna de totdeauna a poetului îndreptîndu-se spre exprimarea adevărurilor fundamentale ale omului, în forme de artă cît mai perfecte.

Dacă unii se arată mai receptivi la incandescențele lirismului vizionar al tinereții poetului, în care, prin prisma unor concepții moderne, văd trăind poezia pură, cei mai mulți s-au lăsat fermecați de capodoperele maturității creatoare eminesciene, în care poezia n-a murit, ci s-a însoțit indisolubil cu arta. *Luceafărul* face parte dintre acele creații nemuritoare, izvoare de reculegere și emoție pentru fiecare generație, ale căror adîncuri nu pot fi nicicînd istovite. El redevine, la fiecare lectură,

[1] I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, vol. I, Buc., 1931, p. 312.

prilej de încîntare în fața marii arte a poetului, în fața uimitoarei convergențe a tuturor mijloacelor alese pentru a exprima o profundă experiență umană și o înaltă concepție filozofică.

În cele ce urmează, ne propunem să ne oprim doar la un aspect, mai puțin cercetat, al complexei structuri artistice care este *Luceafărul*, făcînd cîteva considerații în legătură cu arhitectonica sa.

*

Provenind dintr-un basm, poema eminesciană a păstrat o formă epică, în care liniile acțiunii sînt simplificate, coordonatele temporale și spațiale modificate, iar numărul de personaje redus. Acestea, împreună cu alte reprezentări din poem, s-au încărcat cu valori simbolice. A fost semnalată, de mult, dezvăluirea semnificațiilor adînci ale capodoperei eminesciene, pe care o datorăm poetului însuși. Pe marginea uneia din variante, aflată în ms. 2275B, Eminescu nota: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K. povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat-o (sic!) este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și nume [le] lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pămînt nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului seamănă mult cu soarta geniului pe pămînt și i-am dat acest înțeles alegoric“[2]. În lumina acestei dezvăluiri, fiecare latură a structurii poemului ne apare într-o nouă lumină, orice amănunt devine semnificativ.

S-a spus, și îndeosebi D. Caracostea s-a străduit să demonstreze acest lucru, că Eminescu a găsit în basmul publicat de Kunisch nu numai motivul literar ce se regăsește în *Luceafărul* (dragostea dintre un nemuritor și o muritoare), ci și datele interpretării pe care i-o dă poetul, introduse în basm de călătorul german, aflat sub influența operelor lui Wagner. „Dintru început — scrie Caracostea — Eminescu a văzut la Kunisch alegoria geniului nemuritor, dar incapabil, ca și smeul din poveste, de a ferici și de a fi fericit“[3]. În acest caz, apare firească și o altă afirmație a sa: „În liniile ei largi, o concepție asemănătoare cu aceea a formei definitive a stat conștient la temelia primei forme, *Fata-n grădina de aur*. . .“[4]. Nu intră în intenția noastră o amplă demonstrare a caracterului vulnerabil al acestor afirmații, ca și a credinței pe care o împărtășim că *Luceafărul* a devenit ceea ce este, întruchipare a destinului omului de geniu, nu prin adoptarea acestei semnificații de la Kunisch, la primul contact cu basmul, ci în urma experiențelor biografice, sentimentale, intelectuale etc. ale maturității poetului. Vrem să atragem doar atenția asupra faptului că în nota citată se vorbește de ‚legenda Luceafărului“, cum se intitulează una din ultimele variante ale poemului, în timp ce în basmul lui Kunisch și în prima sa versificare, *Fata-n grădina de aur*, se

---

[2] M. Eminescu, *Opere*, vol. II, Buc., 1943, p. 391.
[3] D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, Buc. 1943, p. 106.
[4] *Ibid.*, p. 130.

povestea legenda unei fete de împărat (care dădea titlul basmului) și a unui *smeu*, acesta avînd, e drept, și o trecătoare ipostază astrală.

O cercetare comparativă a evoluției motivului în prelucrarea lui Eminescu, cu două momente esențiale, basmul versificat *Fata-n grădina de aur* (cca 1874) și *Luceafărul* (1881—1883), poate duce și ea la aceleași concluzii. Cum însă o asemenea cercetare s-a întreprins[5], chiar dacă a vizat alte obiective și a dus la alte constatări, ne mărginim la semnalarea unui singur aspect, care intră în preocupările noastre în paginile de față. Este vorba de acțiunea poemului, de relațiile dintre personaje. Dacă în basmul versificat de el, Eminescu a păstrat toate personajele basmului-izvor și a eliminat un singur episod mai însemnat, legat de unul dintre ele, urmărirea fugarilor de către aprigul împărat, tatăl fetei, în *Luceafărul* numărul lor este redus la jumătate (de la opt la patru), relațiile dintre ele apar modificate, fără să mai vorbim de modificările de structură suferite de fiecare din cele patru rămase în acțiune: Hyperion, Cătălina, Cătălin și Demiurgul, analizate pe larg în unele din lucrările amintite. Să ne oprim însă puțin la personajele eliminate de poet. Împăratul, a cărui prezență în basm era necesară numai ca forță constrîngătoare care impune fetei claustrarea, grăbind astfel maturizarea ei pentru experiența erotică cu feciorul de împărat și ținînd-o departe de ispitele smeului, nu-și mai avea rostul în poem, unde datele sufletești ale eroinei sînt altele, și el este eliminat. Mai apăreau însă în basmul lui Kunisch și în versificarea eminesciană alte trei personaje: Sfînta Miercuri, Sfînta Vineri și Sfînta Duminică, divinități specifice basmelor noastre populare. Ele vin în legătură cu un singur personaj, feciorul de împărat, căruia-i ajută prin sfaturi și darurile lor fermecate, să înfrîngă obstacolele și să dobîndească dragostea fetei de împărat. În felul acesta, iubirea celor doi tineri apărea mai mult ca o emanație a unor obiecte vrăjite decît ca o chemare a propriului instinct și era înălțată prin intervenția celor trei sfinte. Umanul nu mai era separat de divin, chiar dacă acesta din urmă se înfățișa în forme inferioare. În atare condiții, cu greu s-ar putea vedea în basmul versificat o primă realizare a concepției dezvăluite de Eminescu în *Luceafărul*. În poem aceste trei personaje au dispărut, realizîndu-se astfel demitizarea erosului uman. Acesta devine, conform concepției schopenhaueriene a poetului, manifestarea unui instinct, nu lipsit însă de răsfrîngeri luminoase, de iluzia fericirii.

Cele patru personaje-simbol ale poemului, încadrate în acțiune, realizează uimitoare simetrii și contraste semnificative în relațiile ce se nasc între ele, ca și în mișcarea lor pe coordonate spațiale și temporale. Nu mai e vorba de acea construcție duală a poemelor de tinerețe, pe baza cărora Maiorescu îl găsea „iubitor de antiteze cam exagerate“, ci de un subtil joc de paralelisme și opoziții, realizat în toate straturile structurii operei și menit să exprime cu maximă forță artistică mesajul acesteia.

În primele trei părți ale poemului, din cele șase ce-l alcătuiesc, ne sînt prezentate doar două personaje, fata de împărat și luceafărul, care

[5] Printre cei ce s-au ocupat mai stăruitor cu studiul genetic al poemului eminescian, amintim pe D. Caracostea, M. Călinescu, L. Gáldi și A. Guillermou.

vor primi mai tîrziu numele de Cătălina şi Hyperion. Fata trăieşte într-un palat, de la a cărui fereastră i se deschide perspectiva infinitului în imaginea mării şi a firmamentului pe care a apărut prima stea, luceafărul; acesta domină din înălţime imensitatea mărilor şi a pămîntului, unde privirile îi sînt atrase de frumoasa şi visătoarea fată de împărat. Viziunea este statică şi cuprinde două planuri îndepărtate, în care eroii sînt ursiţi să rămînă mereu prizonieri ai propriilor naturi, radical deosebite, (întocmai ca cerul şi pămîntul), după încercări succesive de apropiere şi după experienţe în raport cu celelalte personaje. Această primă jumătate a poemului este marcată în continuare de cele două întrupări ale luceafărului, la interval de cîteva zile, însoţite de fiecare dată de ample reprezentări spaţiale, de fenomene cosmice de un profund dinamism, figurînd geneza. Este mediul în care se mişcă Hyperion, cu libertate demiurgică, apanaj al modului său superior de a fi, al esenţei sale excepţionale, care o atrage şi o înspăimîntă pe fata de împărat. Totul se desfăşoară într-o atmosferă onirică, cerută şi de nevoia de motivare a faptelor nefireşti, dar mai ales de necesitatea de a sublinia caracterul iluzoriu al posibilităţii de realizare a unei asemenea iubiri.

Începînd cu partea a patra, acţiunea se diversifică. De la o desfăşurare succesivă, cu încercări de interferare a celor două planuri prin coborîrile lui Hyperion, se trece la două acţiuni simultane şi paralele. Luceafărul, în încercarea de a-şi realiza iubirea pentru fata de împărat, părăseşte „locul lui de sus“, înălţîndu-se într-un zbor vertiginos spre cauza primară a lumii, spre Demiurg, pentru a-i cere schimbarea condiţiei sale. În dinamica zborului lui Hyperion, unghiul spaţial se lărgeşte, imens, sugerat magistral prin cîteva repere cosmise şi metacosmice (cer de stele, văi de chaos), însoţindu-se cu unităţi temporale de acelaşi ordin (căi de mii de ani). Sînt reprezentări care se încarcă, evident, cu valori simbolice, semnificînd tot atîtea trepte în asaltul minţii geniale spre cunoaştere. Mai departe însă, nu reprezentările de spaţiu şi timp, oricît de larg dimensionate, ci negarea lor mai poate să sugereze noul univers în care a pătruns Hyperion, fiindcă acesta e numai forţă imaterială, numai spirit:

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte.

Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemene
Uitării celei oarbe[6].

E spiritul universului, accesibil doar celui de aceeaşi esenţă şi deopotrivă etern. Nici un alt personaj al poemului nu poate intra în legătură cu el. Este lumea adevărurilor eterne, care i se dezvăluie doar lui Hyperion-geniul. Acesta cunoaşte pe cale intelectuală, de unde caracterul gnomic al stilului în această parte, legile profunde şi imuabile ale universului, îşi cunoaşte propria sa esenţă superioară, opusă nimicniciei omului de rînd, şi se pătrunde de incompatibilitatea dintre el şi fata de împărat, ca şi de caracterul trecător şi iluzoriu al fericirii pămîntenilor. De aceea,

---

[6] Mihai Eminescu, *Poezii*, Buc., 1958, p. 139.

descoperirea nestatorniciei Cătălinei vine ca o confirmare a celor înţelese deja de Hyperion şi nu ca un element nou, determinant pentru atitudinea sa din final.

Concomitent, de data aceasta într-o mişcare de coborîre, de îngustare a viziunii, fata de împărat, devenită Cătălina, parcurge şi ea o experienţă nouă, în contact cu cel de-al patrulea şi ultimul personaj, Cătălin. Mişcarea este mai puţin perceptibilă, în comparaţie cu ascensiunea luceafărului, fiindcă limitele universului uman sînt înguste. Cătălin, noul personaj introdus în acţiune, este numai materialitate („cu obrăjei ca doi bujori") şi instinct; în lecţia pe care o ţine Cătălinei, paralelă cu cea pe care Demiurgul o propune lui Hyperion, nu se mai adresează intelectului ei, ci instinctului. Cătălina învaţă şi ea să se autocunoască, însă într-o formă imperfectă şi instinctivă, descoperindu-şi afinităţi cu pajul şi simţind îndepărtarea iminentă a luceafărului („Dar se înalţă tot mai sus /, Ca să nu-l pot ajunge"). Aşa cum Demiurgul se dezvăluie numai lui Hyperion, fiinţă superioară, de aceeaşi esenţă cu el, Cătălin, legat prin toate fibrele sale de pămînt şi cufundat în anonimat, disponibil prin origine chiar pentru erosul uman cel mai comun („băiat din flori şi de pripas"), trăind instinctiv şi inconştient (este numit insistent „copil"), intră în legătură doar cu Cătălina, şi ea o fiică a pămîntului, în ciuda nostalgiilor ei uranice. Într-un ungher, contrastînd cu universul infinit şi liber al Demiurgului, într-un timp la fel de limitat, Cătălin îşi desfăşoară seducţiile, expunînd într-un ton de romanţă suburbană toată mecanica amorului:

Cum vînătoru-ntinde-n crîng
La păsărele laţul,

Cînd ţi-oi întinde braţul stîng
Să mă cuprinzi cu braţul[7].

Între aceşti doi poli separaţi şi opuşi, lumea spiritului, reprezentată de Demiurg, şi cea a instinctului, întruchipată de Cătălin, şi gravitînd fiecare în jurul unuia dintre ei, se situează celelalte două personaje, Hyperion şi Cătălina. Firi duale, oscilante, aspiră, spre a se împlini, unul spre celălalt, Hyperion dorind să adauge la strălucirea spiritului şi splendoarea eternităţii căldura fericirii prin iubire, iar Cătălina să-şi îndestuleze setea de iubire, împărtăşindu-se în acelaşi timp din superioritatea strălucitorului astru.

Părţile a patra şi a cincea reprezintă momentele principale ale poemului, revelatoare pentru firea şi destinul celor doi eroi centrali, în care, sub aparenţele unei simetrii perfecte, se ascunde contrastul cel mai profund. Sînt singurele două părţi realizate într-un număr egal de strofe[8], 21 de fiecare, şi în acelaşi timp cele mai întinse din întregul poem. Sînt marcate amîndouă de un puternic caracter dinamic. Se produce în ambele o confruntare dintre două personaje, confruntare în care eroii prin-

---

[7] *Ibid.*, p. 137.

[8] Să fie şi acesta un indiciu că versiunea din ediţia Maiorescu, unde acest element de simetrie, de care criticul nu-şi va fi dat seama, dispare, nu reprezintă ultima voinţă a poetului?

cipali, Hyperion şi Cătălina, sînt supuşi unor adevărate lecţii de cunoaştere şi autocunoaştere, în urma cărora destinul lor e hotărît, drumurile li se despart iremediabil. Dar în tot atîtea asemănări trebuie să vedem tot atîtea, şi mai radicale, deosebiri, de la spaţiul şi timpul în care se mişcă personajele la cel ce propune lecţia de cunoaştere, la conţinutul şi forma acesteia, la natura cunoaşterii şi izbăvirii celor doi.

Finalul, reluînd unele imagini spaţile şi reactualizînd momentul iniţial, seara-n asfinţit, cînd luceafărul, întors la „locul lui menit din cer", luminează din înălţime, aduce modificări numai în planul terestru, pentru că numai oamenii sînt supuşi schimbării. Cătălina nu mai e singură, în contemplarea luminosului astru, ci însoţită de Cătălin; nu mai e izolată în palatul de pe malul mării, care o pune în legătură cu infinitul, inspirîndu-i aspiraţii înalte, ci a coborît în mijlocul naturii, în codrul de tei, simbolul de totdeauna al dragostei în poezia lui Eminescu; nu mai trăieşte atracţia pură spre superioritatea luceafărului, ci viaţa speţei, avînd conştiinţa împlinirii destinului ei, conştiinţa că şi-a găsit „norocul". Îmbogăţită în planul vieţii instinctuale şi afective, ea ne apare sărăcită spiritual, în timp ce Hyperion parcurge un drum invers. Înălţat spiritual, pătruns de cunoaşterea adevărurilor supreme care-l izbăvesc de năzuinţele deşarte spre împlinire erotică, Hyperion apare lipsit de căldura afectivităţii, indiferent, „nemuritor şi rece". Era singurul sens în care puteau evolua personajele, conform concepţiei poetului.

Poemul se încheie într-o viziune statică, personajele rămînînd fixate în planuri distanţate, care nu-şi mai comunică, exprimînd o concepţie negativă, rezultat al unei amare experienţe de viaţă şi al unei filozofii tot atît de triste, despre imposibilitatea funciară a omului de geniu de a cunoaşte fericirea alături de oameni şi prin ei.

*

Semnalînd cîteva aspecte legate de liniile mari ale construcţiei poemului eminescian, n-am intenţionat să le considerăm ca singurele purtătoare ale sensurilor operei. Ele reprezintă o latură, din atîtea altele, indisolubil legate între ele, a structurii artistice atît de complexe şi rafinate a capodoperei lui Eminescu, care a ispitit pe atîţia cercetători.

ОТНОСИТЕЛЬНО ИСКУССТВА КОМПОЗИЦИИ ПОЭМЫ *LUCEAFĂRUL* ЭМИНЕСКУ

(Резюме)

После нескольких замечаний, касающихся эволюции поэмы *Luceafărul* от сказки-источника *Fata-n grădina de aur* до окончательной формы, автор останавливается на композиции поэмы, стремясь показать её красоту и глубокую функциональность. Выявлены симметрии и контрасты, проявляющиеся в отношениях между действующими лицами, и их развёртывание во времени и пространстве, призванные выразить взгляд поэта на судьбу гения, который не может познать счастье, данное обыкновенному человеку.

OBSERVATIONS SUR L'ART DE LA COMPOSITION DANS *LUCEAFĂRUL* D'EMINESCU

(Résumé)

Après quelques observations sur l'évolution du poème *Luceafărul*, à partir du conte original *Fata-n grădina de aur* (La Fille dans le jardin d'or) jusqu'a à la forme définitive, l'auteur s'attache à la composition du poème, s'efforçant de mettre en lumière la valeur de celle-ci et sa fonctionnalité profonde. On relève les symétries et les contrastes réalisés dans les relations entre les personnages et leur déroulement dans le temps et l'espace, toutes étant chargées d'exprimer la conception du poète sur le destin de l'homme de génie, qui ne peut connaître le bonheur dont jouit le commun des mortels.

ELEMENTE DE STRUCTURĂ ÎN *CRAII DE CURTEA-VECHE*

de

MIRCEA MUTHU

Publicat în revista *Gîndirea* pe parcursul a doi ani (1926—1928), apoi în volum (1929), romanul *Craii de Curtea-Veche* mărturisește o lungă perioadă de gestație, confirmată de autorul însuși. Impresia de „lucrat" se consolidează încă după primele fraze, perioade largi menținînd o unitate de ton subminată prin intervențiile directe ale lui Gore Pirgu, ce respiră un alt aer în atmosfera stranie a „crailor". Prima opoziție de acest fel diferențiază deja structurile pe corelarea cărora e construit romanul. Deosebim, astfel, structura unei realități trecute, retrăită imaginar („... *ne-am răspîndit cu frenezie sufletele în depănarea celei mai înflorite vremi*...", p. 117) din unghi exclusiv hedonist și ducînd la o dublă deformare a acesteia, cu toată localizarea temporală precisă în clasicul secol al XVIII-lea, „*veacul francez și mai presus de orice veacul voluptății, cînd pînă și în biserici heruvimilor le luaseră locul Cupidonii*" (p. 116). Cealaltă structură, deformată și ea, este a unei realități prezente cu implicații sociale contemporane autorului, deschis afirmate și reprezentate de viitorul „*prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar etc.*", deocamdată pitorescul Pirgu. Cele două realități — prima e realitate, „craii" trăind efectiv în ea, chiar imaginar — sînt inconvertibile opunîndu-se direct de la început. „Un vals domol, voluptuos, trist, aproape funebru" declanșează exploziv și grotesc, prin gura lui Pirgu, prevestirea morții lui Pașadia și, implicit, a lui Pantazi: „... cînd au să te dezgroape rămășag pun că au să te găsească tot dichisit, tot scorțos, tot ferches, fără nici un fir de păr alb, murat în argint viu și spirt ca un gogoșar în sare și oțet" (p. 72). Cruditatea limbajului acestuia, deosebită de eleganța calmă cu care Pantazi își reclădește viața centrată pe un fir de livrescă fantezie, indică de altfel diferențierea stilistică a sferelor. E o dinamică condiționată în ultima instanță de vectorul Timp înțeles ca istorie, de unde obiectivitatea autorului, dezgolită de orice artificiu prin folosirea persoanei întîi și oferind o unitate compozițională, alături de spațialitatea ce rămîne aceeași, un București aflat la „porțile Orientului" generînd opoziții paradoxale, oraș îmbibat cu puternice arome balcanice, factor

unificator al celor două structuri degajînd o atmosferă specifică literaturii noastre, recognoscibilă pe linia A. Pann — Ion Barbu. Unităţii de loc şi *atmosferă* savant construită i se adaugă, cum vedem, unitatea de personaj, solitarul autor supravieţuind lui Pantazi şi Paşadia, de fapt un fel de ipostaze ale sale şi folosind acelaşi limbaj exagerat autohton ca şi Pirgu, e adevărat cînd îl are ca punct de referinţă pe acesta sau lumea acestuia.

Adevărata unitate a celor două realităţi constă însă în confruntarea lor dialectică, deşi prima structură o înglobează pe a doua. Titlul e un indiciu, apoi Pirgu e asimilat de grupul celor trei ca un al patrulea „crai", germenele mult evoluat al pieirii lor, dar prin episodul valsului, remarcat înainte, structurile se situează pe acelaşi plan, antinomice. Pirgu nu face decît să pună un punct grotesc valsului intuind o stare de fapt. Fiindcă nu găsim evoluţia spre un sfîrşit, ci perioada de relativă acalmie precedînd adevăratul sfîrşit spiritual, episodul Arnotenilor. Semnificaţia primei întîlniri cu Pena Corcoduşa aceasta e. Ea ajunsese la decăderea maximă. Întîlnim în „Întimpinarea Crailor" aproape toate elementele preluate şi dezvoltarea înr-un fel de vastă grefă metaforică în celelalte părţi ale romanului. Simbol al noii realităţi Pirgu insuflă, firesc, viaţă în apatia „crailor". Cu evoluţia sa pe scara socială putem vorbi de existenţa unui fir epic propriu-zis, care se încheagă şi din caracterizările făcute direct proporţional cu ponderea dobîndită în economia cărţii. De la început, acest „stricat pînă la măduvă, giolar, rişcar, slujnicar, înhăitat cu toţi codoşii şi măsluitorii" (p. 77) e larg portretizat, ca în „Cele trei hagialîcuri" autorul să mărturisească: „să-l descriu ar trebui să-mi înting pana în puroi şi, la această îndeletnicire nu mi-aş pîngări numai pana, dar aş spurca mocirla, chiar şi puroiul" (p. 125). Iar dacă în „Spovedanii" locul său e mai redus, aceasta nu-l împiedică să-l prezinte în ambiţiile sale de parvenire. „Asfinţitul crailor" îi aparţine, în schimb, aproape în exclusivitate. Franţuzeasca folosită, scena cu Montaigne, ne pune în faţă un alt Pirgu, a cărui ascensiune după război e sigură. Raporturile dintre structuri se inversează. Semnificative sînt titlurile de la extreme ale părţilor, „Întîmpinarea crailor" — „Asfinţitul crailor", date din raţiuni strict simetrice. Ultima iluzionare — şi înţelegem acum excluderea lui Pirgu din părţile de la mijloc —, „Craii" nu poate face abstracţie de adevărata realitate, mult şarjată, pe care obiectivitatea scriitorului nu numai că o consemnează, dar îi şi dă prioritate, sfîrşitul lor reliefîndu-se în raport cu ea.

E, mai precis, o autoiluzionare făcută retrospectiv prin procedeul fantazării şi avînd la bază un sîmbure livresc, din care se dezvoltă, ramificat, microstructurile *biografiilor*, corelate în cea a *aventurii*, comună. Confesiunea, element definitoriu al modului liric, elimină acţiunea propriu-zisă. Găsim aici „o aventură a spiritului, a harului heliconesc, a stilului frumos, a poeziei incoruptibile"[1], pornind, prin biografii, de la în-

---

[1] Perpessicius, *Prefaţă* la *Craii de Curtea Veche*, E.P.L., 1965. p. XV (ediţie din care am extras citatele inserate în text).

depărtate rădăcini genealogice, fixate în spațiul bazinului mediteranean. Pașadia e turc de origine, iar Pantazi grec. E o adevărată manie a genealogiilor, mărci ale nobleței, de care Pirgu e lipsit. Specifică unei lumi care dispare, căutarea arborelui genealogic rămîne o constantă la provincialii lui Brătescu-Voinești (*Cucoana Leonora*), în sordida *Casă a șoarecilor* a lui Ion Călugăru, etc. Genealogiile sînt pilonii de susținere ai unei atmosfere ce împînzește toată cartea aureolînd, prin a doua și ultima întîlnire cu Pena, apusul „Crailor". O atmosferă degajată de un Trecut în care cei trei intelectuali rafinați se întîlnesc într-o comună aspirație pasoistă degustîndu-l estetic: „... mergeam să ne închinăm frumosului în cetățile liniștii și ale uitării... Veneram în vechi palate și biserici capodopere auguste, ne pătrundeam de suflul trecutului contemplîndu-i vestigiile sublime". „Fermecătoarea trîmbă de vedenii", trecutul „era singurul lucru în stare să miște" și pe Pașadia. Acesta e sensul *aventurii* născute din *biografiile* încărcate cu misterul depărtărilor care, alături de evoluția socială a lui Pirgu, opusă temporar, deci ca sens, mențin romanul în sfera epicului, fiind „remedii ale crizei de subiecte" (Mihail Sebastian). Privind prin această prismă, înțelegem modul structurării personajelor în ceea ce am numit *triptic static*, tocmai din necesitatea fixării substanței romanului privat de o adevărată desfășurare epică. Construiți pe opoziții temperamentale, Pantazi și Pașadia sînt, așa cum s-a observat, ipostaze ale eului obiectiv, care le înglobează. O luciditate bolnăvicioasă (Pașadia) se completează cu senzualismul frenetic al lui Pantazi în persoana autorului. „Căci dacă de Pașadia aveam evlavie, de Pantazi aveam slăbiciune, una pornește de la cap, cealaltă de la inimă, și oricît s-ar ține cineva, inima trece înaintea capului", ne spune justificînd spațiul mai larg acordat ultimului. Dar ipostazele sînt mult exagerate din dorința autonomizării lor în adevărate personaje. E un procedeu romantic acesta. Spre același scop converg biografiile diferite, ca și portretele fizice, diferențiate în funcție de trăsătura caracterologică dominantă. Ochii lui Pașadia, „acea privire tulbure și posomorîtă între pleoapele grele", contrastează cu cei ai lui Pantazi, „de un albastru rar, privirea lor nespus de dulce părea a urmări, înzăbrănită de nostalgie, amintirea unui vis". Ținînd tot de recuzita romantică, asociațiile Pantazi — marea, Pașadia — muntele reliefează simetric diferita lor configurație spirituală. Obiectivitatea autorului servește, estetic vorbind, aceleiași rațiuni. Sfîrșitul este pe măsura lor, fără glorie. „Amîndoi, la lumina faptelor lor apar ca vrednici de un categoric dispreț moral", observa Ș. Cioculescu[2]. Ne aflăm în fața unor rudimente de personaje, deși organizarea lor riguroasă într-un triptic reprezentabil grafic împreună cu trecutul („le passé") existînd în spatele fiecăruia — chiar dacă preluat din însemnele heraldice — le explică stabilitatea. E o exemplificare a concluziei lui Silvian Iosifescu vădindu-se, în modul lor de a se structura, un aliaj de concepție clasică

---

[2] Ș. Cioculescu, *Varietăți critice*, E.P.L., 1966, p 394.

și romantică[3]. Iar afirmația gorkiană că „subiectul e istoria evoluției unui personaj“ nu-și are locul aici din cauza absenței acestuia. Ne găsim, în realitate, într-un punct de echilibru, la sfîrșitul unei evoluții și începutul alteia (Pirgu). „Craii“ rămîn ca atitudini date, de mult formate și învestite cu o aură simbolică, se pare și în numele lor. Atitudini ce se neutralizează în contextul trecutului discutat. De altfel, singurul în care le cunoaștem. Aparținînd aceleiași structuri, prezentarea făcută de eul unificator, cît și „spovedaniile“, nu se deosebesc sub raport stilistic, cu excepția elementelor perceptive mai abundente în cazul senzualului Pantazi. Tripticul alcătuiește astfel o unitate opusă lui Pirgu, poate unicul personaj real înzestrat cu o tipologie echilibrînd prin mișcare brațele balanței.

Dar dacă personajele continuă să susțină, paradoxal, arhitectura interioară a romanului închegîndu-l compozițional, desigur că în lipsa unei adevărate desfășurări epice există elemente coagulante de altă natură, în măsură să clarifice intima relaționare a laturilor tripticului servind implicit unității structurilor. Microstructurile biografiilor și a aventurii ne mai oferă, la exterior, iluzia epică, dar substanța lor este exclusiv afectivă, filtrată, e adevărat, printr-o viziune de natură livrescă. Adevărate nervuri, *motivele* traversează cartea de la un capăt la celălalt într-o sumedenie de ramificații, prin a căror raporturi se realizează o tonalitate generală, tragică. Preludiem o discuție mai detaliată în această chestiune prin relevarea cîtorva[4].

Există, măiestrit îmbinate în echilibrul frazelor, mai multe tipuri de motive făcînd parte din categoria celor aperceptive și fericit integrate temei de o maximă reflexivitate, a morții, ivită din mierea amară a trecutului. *Motivul auditiv al valsului* constituie axul liric al „Crailor“. El străbate ca un fir roșu toate episoadele circumscriind „craii“ dar și pe Pirgu: „Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, *mărturisind* duioșii și dezamăgiri, rătăciri și chinuri, remușcări și căințe, *cîntarea*, înecată de dor, *se îndepărta, se stingea, suspinînd* pînă la capăt, pierdută, o prea tîrzie și zadarnică chemare“ (p. 72). E o lamentare gravă încărcată cu determinanții gerunziilor situate simetric, ca vîrfurile unei parabole orientate spre infinit și încadrînd cele două imperfecte ce prelungesc impresia de mișcare legănată, unicul substantiv numit impersonal „cîntarea“ tăind, imperceptibil aproape, fraza în două, după ce fusese anticipat de o serie de atribute menite să ne introducă, treptat, în inima valsului ce suspină, conclude autorul, după „o prea tîrzie și zadarnică chemare“, inversiunile conturînd presimțitul sentiment al morții. E un motiv muzical ce conferă cărții tonalitatea generală, peste capul lui

---

[3] S. Iosifescu, *În jurul romanului*, E.S.P.L.A., București, 1961, p. 105: „Unitatea personajului se încadra în concepția unui univers static. Reacția romantică accentuează transformarea exterioară și interioară, dar, tîrîte de fluxul liric sau construite din antiteze, personajele își pierdeau contururile“.

[4] Nu excludem existența și funcția motivelor în materialul epic propriu-zis. De altfel, după formaliștii ruși, toată literatura se construiește pe interacționarea motivelor, de unde degajarea ideii de „literatură ca procedeu“ (Tînianov, *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, 1967, p. 241).

Pirgu. Revenirea sa sub forma unui laitmotiv în același birt din Covaci înaintea dispariției definitive a lui Pantazi îi întregește valoarea simbolică. Renăscut din ultimul vis al „celor Trei Crai“, acordurile sale se sting sfîșietor de trist în „duioșia extatică“ a „ochilor rămași deschiși“ ai moartei Pena.

Pe trunchiul acestei tonalități se altoiește *motivul noțional* al crailor, celelalte contribuind prin imagini vizual-olfactive la concretizarea acestuia, prin spațializare. Dat de simbolica Pena, numele de „Craii de Curtea veche“ e de extracție livrescă. O asociație în acest sens face Pașadia („curtenii Calului de spijă“) care va reînvia, prin autor, locul cu acest nume existent, pare-se, în Bucureștii balcanici de altădată. Din acest fir, închipuirea autorului, orientată spre bizarul „secol al plăcerii“, va dezvolta succesiv, printr-o construcție arborescentă, dar ritmată permanent de modulațiile valsului existent subtextual, parabola crailor. În acest sens aminteam la începutul încercării noastre de „grefă metaforică“. Ea revine foarte concentrat în „Asfințitul crailor“ transformîndu-se într-un adevărat poem în proză: „Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele cei Trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernia mută, vecernia de apoi“ (p. 223). Accentul coboară treptat, verbele situate la începutul propozițiilor pierzîndu-și forța pe parcurs. E același ritm al valsului, legănat și solemn, ce revine în birtul din Covaci. Sfîrșitul poemului înlesnind reapariția pe alt plan, cel real, al acordului final, cu întoarceri sensibile spre vis (v. fraza valsului): „Și plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe, în gol. Înaintea noastră, ... fluturînd o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului ...“ (p. 223). Motivele conlucrează substituindu-se. „Cîntarea“ provine dintr-un trecut ce trăiește aproape exclusiv prin ea. Valsul e, prin urmare, o supremă esențializare a acestuia. Împreună cu „cei Trei Crai“ se îndreaptă spre o atemporalitate degustată cu o voluptate dureros de lucidă. Aceasta se observă bine acum, după eliminarea distonantelor nume istorice, unele obscure, din „Cele trei hagialîcuri“.

Numărul redus de verbe folosite la imperfect și gerunziu asigură romanului un ritm compozițional aparte, ce aduce a poezie.

Pantazi ((un z dulce aici) își povestește prima dragoste: „... Purta floare roșie la ureche și umbla danțînd. Aveam șaisprezece ani. Era pe vremea salcîmului, seara, după ploaie. I-am dat un galben și am uitat s-o întreb cum o cheamă. Și n-am mai întîlnit-o“. Un ritm „gîtuit“ în acest caz de utilizarea perfectului, dar care va fi încetinit și mai mult prin numeroase explicitări și construcții atributive în cazul descrierilor ce, prin caracterul lor „static“, spațializează într-un fel sentimentul scurgerii timpului pe „țărmurile lăudate ale mărilor elene și latine“ aparținînd antichității clasice. Iată *motivul exotic al mării,* încărcat cu determinări abstracte: „Lucie ca o baltă, oglindind la adăpostul toartelor coastelor, pirozeaua tăriei și mărgăritarul norilor, florie ca o pajiște sau scînteiind ca o mișună de licurici searbădă și domoală, sau vie, verde și vajnică ...“ (p. 101).

O mare strălucitoare dar „moartă" cum ne spune în *Mărturisire*, poetul Matei Caragiale identificînd-o cu propriul eu. Prezentarea e făcută în consonanță cu paseismul romantic al autorului ce îngăduie corsetul frazelor construite pe baza opozițiilor echilibrate clasic. Lampedusa o înfățișează tot static, dar cîtă distanță față de realismul acestuia! „. . . compactă, uleioasă, inertă, se întindea în fața lui neverosimil de încremenită și turtită, ca un cîine care se pregătește sub amenințarea stăpînului, dar soarele nemișcat și perpendicular sta împlîntat deasupra ei cu picioarele rășchirate și o biciuia fără milă". (Comparînd fragmentele reiese clar caracterul artificial al primului, dat de sugestia livrescă și provenind la rîndul ei din aventura romantică consumată între cadrele acestei mări „moarte".) Situate în imediata vecinătate a mării, *ruinele* sînt obiective ale aceleiași aventuri spirituale, punctul ei concret de pornire. Motivul apare în descrieri mai sobre făcîndu-se simțit, la un alt nivel, ritmul „cîntării": „Străjuiau pe înălțimi ruini semețe în falduri de iederă . . ." (p. 98). O vegetație luxuriantă le îneacă: *Și-n verde mantă mușchiul cuprinde și-nvelește / Surpata zidărie și frîntele tulpine*, citim în sonetul *Curțile Vechi*. Dacă în fața mării calme există o împietrire a timpului mergînd pînă la anularea sa, desigur iluzorie, aici sentimentul scurgerii lui se acutizează căpătînd accente tragice. Fiindcă eroziunea e privită procesual, deși e surprins un moment al ei. E o dialectică ridicată la rang cosmic. Ruinele concretizează noțiunea trecutului diafanizat continuu prin acțiunea pulverizatoare a vegetalului exaltînd miresme levantine spre aceeași liniște atemporală pe care o respiră marea. Sugestiei extrase din ambianța „palatelor părăsite" imaginația retrospectivă a autorului adaugă multe asociații livrești contrazicîndu-și, într-un fel, concepția despre istorie formulată în sonetul *Clio*. Fiindcă, relaționîndu-se cu nostalgia unei mări helenice, vegetalul are un rol funcțional topind ruinele și însemnele heraldice în melopeea valsului colorat exotic. E un amestec de imagini olfactive și vizuale întîlnit și în portrete sugestive, cum ar fi cel al Rașelicăi: „. . . o floare neagră de tropice, plină de otravă și miere o deștepta fără voie mireasma caldă ce se răspîndea, amețitor de pătimașă, la fiecare din mișcările ei" (p. 82). *Vegetalul* e un motiv bogat reprezentat prin florile răspîndite pretutindeni și a căror imagine e trezită fie de un chip omenesc, cum am văzut, fie de miresmele ațîțătoare aduse de apa verzuie a mării. Arome îndepărtate se amestecă cu cele autohtone. „O aprigă mireasmă de garoafe" înlesnește în *Remember* folosirea tehnicii rememorării proustiene. Corelativ, culorile sînt tari învăluind, prin extincție, întreaga lume imaginară a *Crailor*. Sîngeriul amurgurilor amintește de *roșul* putred al pînzelor lui Lautrec. Există apoi o adevărată invazie a culorii *verzi:* turla Curții Vechi, cei Trei Crai sînt îmbrăcați în „aur și verde, verde și aur", ca să culmineze în imaginea străbunicii lui Pantazi, înveșmîntată toată în verde. Autorul își dezvăluie predilecția pentru cadrul nocturn. „Ca o adevărată pasăre de pradă urăsc zorile" *(Remember). Neagră* e floarea de lotus, iedera încolăcită pe ruine etc. Fără a exclude albastrul șters sau galbenul etc., roșul — verdele — negrul sînt culorile dominante, adevărate simboluri, alcătuind și ele un

triptic straniu. Lipsa aglomerației de mirosuri și culori existentă în grădina „cu o înfățișare de cimitir“ a lui don Fabrizio e compensată, în schimb, cu *interioarele* somptuoase ale „crailor“ în care „aerul e închegat, împîclit de fum, zaharisit de miresme grele“, unde „flăcările luminărilor încremeneau țepene“ vestind același sfîrșit implacabil. Și sub acest aspect Matei Caragiale se alătură „fantaziștilor“ (T. Vianu): G. Călinescu *(Cartea nunții)*, I. Vinea *(Lunatecii)*, dar și I. Marin Sadoveanu *(Sfîrșit de veac în București)*.

Imobilitatea tablourilor ca și a portretelor desprinse din Ruysdael, vechi picturi autohtone (vezi *Dregătorul* și alte „pajere“) etc., e aparentă, ele sprijinind ritmul compozițional relevat. Tonalitatea valsului o vom găsi astfel, în mod firesc, în peisajele autumnale preferate: „Frunzișurile sunau a toamnă și erau adînci ca niciodată parcă, și grele, cînd s-ar fi zis că într-adevăr mersul vremii lîncezește, amurguri copleșitoare“ (p. 222). Descripția e făcută mai mult din reverberațiile sufletești ale autorului, în cuvintele lui T. Vianu funcția „tranzitivă“ fiind întrecută de cea „reflexivă“. O prioritate specifică modului liric și caracterizînd întreaga carte, căreia i s-a dat impropriu numele de „roman“, amintitele *motive poetice* conferindu-i în fapt o structură poematică. Le-am numit astfel stabilind coordonatele generale pe care se clădește opera, fără a insista asupra unităților indecomposabile, dar ținînd totuși cont, în subsidiar, de faptul că *„fiecare propoziție își are motivul său propriu“* (Tomașevski). Alcătuind largi unități tematice, motivele relevate se completează prin asimilarea altora, de regulă tot noționale, cromatice etc., și pe care spațiul ne împiedică să le analizăm aici. Cîteva precizări sînt însă necesare privind modul relaționării lor. Astfel, *motivul dinamic al visului* e introdus în mod direct în expozițiune *(Remember)* de către autor oferind *motivația estetică* a întrebuințării celorlalte, circumscrise fiind prin procedeul, teoretizat de formaliștii ruși, al singularizării. S-a observat că e „un fel de fundal pe care autorul își profilează neliniștile“ (Pompiliu Constantinescu). Prin prisma sa explicăm construcția portretului Rașelicăi, de exemplu. Consumîndu-se în cadrul nocturn, halucinația alătură motivul floral (floare) celui cromatic (neagră) adiționînd explicitarea de sursă exotică (de tropice) și îmbogățită cu relația opozantă miere / otravă, proces declanșat de *motivul olfacției*, dinamic și el. E un portret straniu, elaborat în întregime pe tema senzualismului erotic. Motivele ce alcătuiesc portretul lui Pirgu de pildă, se înscriu pe altă axă, aceea a grotescului, deosebindu-se de cel al lui Pantazi etc. Explicabilă e, așadar, falsa imobilitate a descrierilor, a interioarelor chiar, construite prin același procedeu, dat de acțiunea specific-singularizatoare a visului. Deoarece valsul avînd o existență autonomă e, totuși, o formă derivată a halucinației, dar precizîndu-i dinamica și sensul prin cooptarea motivului Crailor, dezvoltat dintr-o formulă lingvistică (ca cel al Arnotenilor), ritmîndu-se în largi perioade și acumulînd diverse elemente, între care relația dialectică ruine (static) — vegetație (dinamic) dă sugestia unei baze filozofice oprindu-se în liniștea încremenită a mării, motiv prin excelență static.

Prin utilizarea lor laitmotivică (tripticul cromatic, valsul, Pena, Craii, Arnotenii) vorbim şi de existenţa unei *motivări compoziţionale* încadrată celei dintîi, fără a o exclude pe cea *realistă*, evidentă în raportul inversat al structurilor.

Ceea ce ne interesează, e faptul că aceste motive rămîn nişte constante, ele conjugîndu-se chiar şi în unitatea mai redusă a propoziţiei. Prin relaţionări opoziţionale ele încheagă atmosfera balcanică, prin care „Craii“ mai fiinţează spiritual. Ritmată interior, vorbirea „reţinută şi măiestrită, fără lăbărţări, razne şi prisosuri“ se susţine prin ea însăşi, oferind cititorului delectarea prin cuvînt, pură. Înţelegem acum justificarea lipsei de suport epic al aventurii şi înţelesul pe care-l dă acesteia Perpessicius. Istorisirea legănată a lui Pantazi se integrează monologului obosit al autorului, întrerupt brutal, din exterior, de vorbirea strepezită a lui Pirgu. Iată o mostră: „... ca să le fii pe plac maimuţelor, trebuie să fii porc, şi cu şoriciul gros. Şi mai ales nu tîrnosi mangalul că te usuci; de ţi-a mirosit a pagubă, împinge măgarul mai departe; ştii vorba ... etc.“ (p. 196). Frapează aici deosebirea de ritm, ivită din succesiunea rapidă a verbelor la prezent. Faţă de „sfaturile“ lui Gorică aversiunea autorului e nedisimilată. Şarjarea gesturilor şi a graiului provine din impulsul amendării prezentului, a cărui dialectică o înţelege totuşi. Singurii care se bucură de o oarecare simpatie, deşi nu-i cunoaşte, sînt ţăranii. Craii, la rîndul lor, sînt rămăşiţele unei alte lumi. Modul cum Pantazi îşi reface averea, înaintarea prin parvenitism a lui Paşadia, sînt edificatoare. Anularea ultimului gram de nobleţe sufletească în semnificativul popas din tripoul Arnotenilor nu mai miră. Motivul acesta, puternic colorat social, apare în „Întîmpinarea crailor“, în următoarele două capitole reapare, Pirgu repetînd invitaţia de a face o vizită „adevăraţilor Arnoteni“, ca în „Asfinţitul crailor“ să ocupe un loc principal. Arnotenii sînt locul supremei degradări. Nu se omit nici deformările fizice, cu explicitări ce ţin de patologic. Construite şi ele pe opoziţii temperamentale, Mima şi Tita mai au ceva comun, amintindu-ne de valsul lui Pantazi. E glasul lor, „fluid şi limpede cîntînd cuvintele, el evoca un lin murmur de ape îngînat cu şoapta vîntului în frunzişuri“ (p. 192). Găsim la Arnoteni un mediu oriental prin excelenţă, aflat în plină descompunere, totul învăluit într-o densă pastă coloristică subliniindu-se opoziţiile mult mai flagrante, fără a fi explicate: reeditarea, în acest context, a episodului Wandei, comportamentul Ilincăi, contradictoriul portret al Mimei, sînt cîteva exemple. Singura motivare fiind aceea că, aflîndu-ne la porţile Orientului, scara valorilor nu mai e aceeaşi. Arnotenii marchează adevăratul sfîrşit al „crailor“.

Întoarcerea lor spre trecut este un paliativ accentuat de caracterul său artificial, livresc. Ei nu au în spate o istorie reală, care să-i sprijine. Căutarea unei genealogii este actul lor disperat, ultimul. Chiar şi retrospectiv perspectiva lipseşte. Anihilarea permanentă a dorinţei de autoiluzionare de către conştiinţa zădărniciei încercării (v. sonetul *Grădinile amăgirii*) constituie izvorul dramei lui Matei Caragiale. Dorinţa ultimei crispări în voluptatea morţii provine de aici. Toate motivele, dintre care

am enumerat cîteva, converg spre ea. E o tristețe universală ce se revarsă împreună cu nopțile de basm peste nepăsarea pămîntului și vîrsta clasică a mărilor. Deoarece Moartea e tema fundamentală a romanului împingînd în plan secund oarecum stringența socialului. Nu e o meditație pe marginea morții, ci cufundarea treptată și plină de voluptate în apele neantului. E o capitulare fără condiții. Împotrivirea, umană și normală, este nulă, chiar dacă aventura imaginată întîrzie sosirea momentului final. Am văzut, de altfel, sensul acestei aventuri. Sfîrșitul este tragic, fără îndoială, dar aripile sublimului sînt retezate. Lipsă compensată de afișarea grotescului împins la caricatură prin limbaj, gestică etc. E vorba de acel „manicheism" moral și verbal relevat de T. Vianu[5]. Această situație, specifică prozei occidentale moderne, o întîlnim și în romanul interbelic românesc, la un G. M. Zamfirescu, G. Mihăescu ș.a. Nu mai există nici salvarea prin dragoste, ea fiind privită aproape exclusiv pe latura senzuală. Așadar, ca și don Fabrizio, „craii" fac „curte morții", dar cu o dezesperare lucidă, lipsită de scepticismul senin cimentat de cei șaptezeci și trei de ani ai prințului. Sfîrșitul lui Salina e acela al unei clase ce și-a jucat rolul său pe arena istoriei. De unde, abstrăgîndu-l ca individ, un sentiment al împăcării concordînd cu strălucirea palidă a salonului de bal al bătrînilor Ponteleone, pe care Fabrizio îl observă: „Nu întîlneai aici poleielile deșănțate pe care le etalează astăzi decoratorii, ci un aur stins, spelb, ca părul unor anume copile ale nordului, străduindu-se să-și ascundă prețul cu pudoarea, dispărută acum, a materialului scump care-și arată frumusețea și face să i se uite valoarea" (p. 212).

La Matei Caragiale găsim, în schimb, o poezie a morții cu mult mai agresivă, menținută la aceeași tensiune pe care *Ghepardul* o atinge o singură dată, în mijlocul grădinii părăsite. Ea se consumă într-un fastuos cadru nocturn și autumnal saturat de cadențele valsului, îndepărtîndu-se spre o țintă ce rămîne un mister respirat permanent în aceeași atmosferă balcanică. Romanul e o ecuație în care cîteva necunoscute rămîn nedezlegate. Cu toată apropierea față de ea prin voluptatea spirituală și fizică, Moartea rămîne suprema necunoscută. E o împlinire a concepției estetice, enunțată în finalul nuvelei *Remember:* „... după mine — afirmă autorul — unei istorii frumusețea îi stă numai în partea ei de taină; dacă i-o dezvălui găsesc că își pierde tot farmecul". Iar existența dorinței voluptății luminează sensul în care i-am numit pe cei trei *atitudini.* E, în fond, o singură atitudine, aceea față de moarte, unificînd laturile tripticului și colorînd specific structurile tocmai prin motivele discutate, avînd un puternic conținut afectiv și degajînd în același timp *fermecul* degustat tot mai mult de cititorul modern.

Lebădă străpunsă de săgeata lucidității (vezi blazonul lui Pantazi), visul despre cei Trei Crai al lui Matei Caragiale se înveșmîntă parcă ostentativ în faldurii strălucitori ai *cuvîntului,* consumîndu-se cu obsesia

---

5 T. Vianu, *Arta prozatorilor români,* E.P.L., 1967 (cap. *Fantaziștii,* unde trasează cîteva din jaloanele cercetării structurale a *Crailor*).

barbiană a rigorii formale în aceeași stază a Trecutului, încercînd să o depășească „per absurdum“ prin moarte. E un *motiv al eșecului* pe care splendida „orhidee“ a acestui „liric pur“, cum îl numea Ion Barbu, nu-l poate escamota, totuși.

СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В *CRAII DE CURTEA VECHE*

(Резюме)

Исходя из вех, расставленных Т. Виану в *Arta prozatorilor români*, а также из необходимости слияния структурального и стилистического анализов в один метод работы (учитывая и лирический характер данного романа), автор статьи исследует отношения между основными мотивами, на которых строится своеобразное произведение. Центральный и слуховой мотив вальса, понятийный мотив „Craii", мотив „Arnoteni" — последние широко развиты, — а также мотив развалин, растительного мира, моря, мотив Пены Коркодуша — всё это включено в динамический мотив сна, в хроматические или обонятельные мотивы, — замещают отсутствие эпических элементов, объединяя стороны триптиха действующих лиц, сводимого в сущности к одному отношению — отношению к Смерти. Проникнутое видимыми или подтекстуальными модуляциями вальса, оно является и основной темой. Отсюда вытекает постоянное трагическое напряжение, ещё более подчеркнутое преклонением перед поэтическим значением слова — последняя возможность создать воображаемый мир посредством очарования („*fermecul*"), испытываемого утончённым читателем.

ÉLÉMENTS DE STRUCTURE DANS *CRAII DE CURTEA VECHE*

(Résumé)

La présente étude trouve son point de départ à la fois dans les observations de T. Vianu dans son *Artă a prozatorilor români* (Art des prosateurs roumains) et dans la nécessité de fondre les analyses structurales et stylistiques en une seule méthode de travail, par suite du caractère lyrique du roman étudié; l'auteur se propose ainsi d'étudier les relations d'entre les motifs de base sur lesquels se construit l'oeuvre singulière. Le motif central et auditif de la valse, le motif notionnel des „Crai“, des Arnoteni (les derniers, très développés) ainsi que les motifs des ruines, du végétal, de la mer, de Pena Corcodușa, tous intégrés au motif dynamique du rêve, aux motifs chromatiques ou olfactifs, suppléant à la parcimonie des éléments épiques, établissant une relation intime entre les côtés du triptyque des personnages, réductible en essence à une seule attitude, l'attitude devant la Mort. Parcourue par les modulations perceptibles ou pressenties de la valse, cette attitude est aussi le thème fondamental. D'où le frisson tragique permanent, encore souligné par le culte pour la valeur poétique du mot, suprême possibilité d'illusion, offrant le „charme“ dégusté par le lecteur raffiné.

EPITETUL HEINEIAN ÎN TRADUCEREA LUI ȘT. O. IOSIF*

de

ELENA ROMÂNU

I

Lucrarea de față intenționează să aducă, prin cercetarea epitetului heineian în traducerea lui Șt. O. Iosif, un argument în plus în favoarea măiestriei de traducător a poetului român. Am ales tocmai epitetul, considerîndu-l un element mai intim, care ține de gustul creatorului, de sensibilitatea și imaginația sa, și tocmai de aceea mai dificil de redat dintr-o limbă în alta.

Șt. O. Iosif va rămîne ca unul dintre cei mai buni traducători în versuri, iar tălmăcirile din opera lui Heine, făcute dintr-un impuls personal[1], sînt inegalabile și pot sta alături de alte traduceri renumite din literatura universală; academicianul Tudor Vianu îl amintea pe Iosif alături de Coșbuc printre traducătorii ce s-au ridicat la înălțimea sarcinii asumate[2].

Din biografia lui Șt. O. Iosif reiese că limba germană îi era cunoscută din familie și din școală, iar în 1901, în scurtul timp petrecut în Bavaria, a avut prilejul să-și adîncească cunoștințele prin contactul direct cu limba vorbită. De asemenea tălmăcirile poetului român vădesc deosebita lui pasiune pentru literatura germană; este știut faptul că Iosif n-a tradus numai din Heine, ci și din Goethe, Schiller, Bürger, Lenau, Uhland, R. Wagner. Dintre poeții germani l-a preferat pe Heine, în versurile căruia a simțit vibrînd aceeași coardă sensibilă a sincerității și duioșiei. Heine era o natură delicată, iar versurile sale de dragoste, majoritatea scrise la persoana întîia, au stîrnit un ecou adînc, tocmai prin adevărul sentimentelor, prin tonul simplu de cîntec popular, prin muzicalitatea

---

* Citatele comparative au fost date după: Heine, Heinrich, *Werke und Briefe*, Band 1—10. Berlin, 1961—1964, Aufbau-Verlag, Band. 1; Iosif, Șt., O., *Tălmăciri*, București, 1909, Editura Minerva.

[1] Roman, I., *Șt. O. Iosif*, București, 1964, Editura pentru literatură.

[2] Vianu, Tudor, *Ceva despre arta traducerii*, în „Gazeta literară", anul II (1955), nr. 25 (23 iunie).

specifică versului heineian, încît forma devine o adevărată revelație artistică.

Traducerile îi vor fi servit lui Iosif și ca un mijloc de exersare stilistică în limba maternă, prin munca migăloasă de alegere a cuvîntului sau expresiei potrivite, a topicii corecte, a traducerii cuvintelor compuse care în limba română sînt mult mai puțin productive decît în limba germană. Traducerile făcute din Heine, răspîndite inițial prin diferite reviste literare ale vremii, sînt strînse de Șt. O. Iosif în volum și publicate în 1901 sub titlul *Romanțe și cîntece*. În prefața acestui volum poetul român evoca viața și personalitatea lui Heine în termeni calzi și elogioși, încheind „Dar nimeni de atunci n-a mai cîntat așa de frumos iubirea"[3]. Multe din versurile acestei culegeri impresionează și astăzi, tocmai datorită faptului că Heine a iubit viața în ciuda timpului și a tragismului propriei sale existențe.

În volumul de *Tălmăciri*, apărut în 1909, Heine ocupă spațiul cel mai mare; aici, cu sobrietatea-i bine cunoscută, Iosif va alege doar acele traduceri care i se păreau la înălțimea originalului; multe din ele apăruseră în cotidianele timpului și cunoscuseră una sau mai multe variante.

În analiza noastră ne vom referi în special la *Buch der Lieder*, apărută în 1827, care înmănunchează ciclurile: *Suferințe de tinerețe, Intermezzo liric, Întoarcerea Acasă, Călătorie în Harz* și *Marea Nordului*, pentru că *Buch der Lieder* s-a dovedit a avea cele mai multe tangențe cu firea poetului român. În prefața ediției a doua a *Cărții cîntecelor*, Heine însuși e conștient de eventualele slăbiciuni ale versurilor sale de tinerețe, dar se consolează cu faptul că sînt adevărate și sincere explozii ale adolescentului, pline de prospețime și trăiri intense. În transpunerea versurilor lui Heine în limba română, înțelegerea, sensibilitatea au fost dublate de un talent poetic remarcabil și de un simț deosebit al limbii, cu care era înzestrat poetul român. „Tălmăcirile lui Șt. O. Iosif lasă impresia de creații originale"[4], așa cum remarcă Alexandru Philippide, el însuși remarcabil traducător din Heine. Lor li se potrivește foarte bine epitetul de „re-creații", de „traduceri poetice", „Übertragungen" sau „Nachdichtungen"[5]. Ele au acționat asupra contemporanilor ca și propriile poezii, așa că nu ne surprinde următoarea afirmație a unuia dintre ei: „Și iarăși mă văd cu camarazii mei de școală, avînd în mînă primele două volume ale lui Iosif, încă calde, proaspete: *Patriarhalele* și *Traducerile* lui Heine. Ce sărbători sufletești! Ce comentarii entuziaste! Nu ne mai trebuia mîncare, nu ne mai trebuia somn, citeam versurile lui Iosif. De atunci am citit volumele acestea două de cel puțin 20 de ori și totuși n-au îmbătrînit, n-au fost cuprinse de păienjenișul vremii"[6]. Totuși

---

[3] Heine, H., *Romanțe și cîntece*, traduse de Șt. O. Iosif, București, 1909, p. 9 (f. ed.).

[4] Philippide, Alexandru, *Șt. O. Iosif*, în „Adevărul literar și artistic", an. XII (1933), seria a doua, nr. 652 (iunie).

[5] Vianu, Tudor, *op. cit.*

[6] Petrescu, Horia Petra, *Șt. O. Iosif*, în „Revista teatrală", an. I (1913), nr. 1, Brașov.

poeziile traduse rămîn creaţii heineiene, purtînd amprenta epocii şi a creatorului; fiecare are propria-i viziune, de aici şi sunetul deosebit al figurilor de stil, tonalitatea proprie.

*

Dintre mijloacele poetice folosite de Heine în lirica sa de tinereţe amintim: epitetul, repetiţia, reluarea unor cuvinte sau expresii pentru a accentua melodia versului, metafora, personificarea. Gingăşia, puterea receptivă a lui Heine se reflectă şi se dezvăluie cititorului în bună parte prin căutarea epitetelor, deoarece prin intermediul lor poetul îşi exprimă atitudinea emoţională faţă de obiectele, fenomenele sau acţiunile prezentate. Cu ajutorul lor poetul aduce în faţa cititorului reprezentarea culorii a formei, a sunetului, a mirosului, precum şi prezentarea anumitor însuşiri şi trăsături morale, care ţin de latura internă a lucrurilor.

În literatura germană Heine se numără printre aşa-numiţii „prieteni ai epitetului", alături de romanticii germani, sau de Th. Mann, L. Feuchtwanger ori F. C. Weiskopf. La Heine întîlnim determinări epitetice surprinzătoare, inedite, sclipitoare prin inteligenţa asocierilor de idei sau chiar paradoxale, de multe ori ironice, dar presărate cu grijă şi pricepere. Adjectivele sale sînt dintre cele mai obişnuite, pomul e verde, florile înfloritoare, fapt ilustrat şi de titlurile cîtorva poezii: *Klinge kleines Frühlingslied, Im wunderschönen Monat Mai, Das Herz ist mir bedrückt.* Epitetele folosite în descrierea naturii, a mării, în evocarea diverselor stări sufleteşti sînt în majoritatea lor epitete ale limbii comune, unele provenind din tradiţia literară sau din cîntecul popular german. Ca o influenţă a stilului popular amintim folosirea adjectivului atributiv neflexionat, postpus: „Ein Ritter trübselig und stumm" (Prolog — *Intermezzo liric*), „Mein Mägdlein wundersam" *(Imagini din vis).*

Folosirea epitetelor compuse dintr-un adjectiv şi o altă parte de vorbire, procedeu propriu limbii germane, aduce nuanţe intraductibile: „seligtrübe Töne" *(Primăvara nouă)*, „Glührote Streifen", „gedankenbekümmert", „wiegenliedheimliches Singen", „mit sehnsuchtwildem Gesang", „Seelenschmelzend", „seelenzerreissend", „zartdurchsichtig" *(Marea Nordului).*

„Autorul blajin al *Patriarhalelor*, seninul cîntăreţ al doinei bătrîne, a cărui notă originală se afirmă din ce în ce mai mult, a cărui individualitate se anunţă în trăsături tot mai marcante, nu putea să se inspire decît de acea parte a lui Heine cu care el însuşi este în parte înrudit, de acele acorduri cari vibrează şi în sufletul lui"[7]. Ca poet Iosif are un deosebit simţ al culorii şi în general al nuanţelor, simţ care îl ajută în pătrunderea şi redarea imaginilor din poezia romanticului german. Epitete ca: alb, albastru, mîndru, frumos, vechi, senin, care apar în poeziile lui Iosif, „Căsuţa albă" *(Scrisoare lui Goga)*, „Se-ntorc iar zilele *noroase*", „*Străvechiul* codru" *(Haiducul)*, „*tristele* poveşti" *(Toamnă)*, „Linişte

[7] Chendi, Ilarie, *Traducătorii lui Heine*, în „Preludii" — Articole şi cercetări literare, Bucureşti, 1903, Minerva, p. 145.

adîncă“ (Liniște) răsună adesea și în poeziile traduse, nu ca o notă discordantă, ca adăugiri subiective, ci ca un element lăuntric poeziilor lui Heine. Iată spre exemplificare partea a doua din poezia *Tragedie (Diverse)*, despre care însuși Heine spune că e un cîntec popular auzit pe țărmurile Rinului:

„A dat o brumă fără veste,
A dat o brumă pe-nserat
Și florile de primăvară
S-au ofilit, s-au scuturat.

II

Un tînăr a-ndrăgit o fată
Și dragostea i-a scos din minți
Ei au fugit pe-ascuns în lume
Nevrînd să știe de părinți.

III

Copii sărmani, n-avură parte
Și steaua nu le-a strălucit
Au rătăcit pe căi străine
S-au prăpădit și au murit“.

Imaginile simple, firești, epitetele tradiționale dau poeziei o notă de autentic cîntec popular; catrenele folosite în locul terțetelor din original apropie tălmăcirea de poezia noastră populară.

II

În cele ce urmează vom căuta să spicuim cîteva din mijloacele folosite de poetul român în redarea epitetului heineian, vom desprinde o parte din întreg pentru a putea analiza mai în profunzime mecanismul atît de complicat al traducerilor poetice. Trebuie să menționăm că și în redarea epitetelor Iosif pătrunde pînă în cele mai ascunse taine ale poeziei heineiene, tinzînd spre o exprimare liberă, în sensul de „re-creație“ amintit mai sus.

Poate că Iosif nu a acordat, în ansamblul traducerii, epitetului cea mai mare importanță; e greu de constatat — cert este însă că și din diferitele mijloace folosite în redarea epitetului străbate măiestria sa artistică creatoare.

Oprindu-ne la studiul epitetelor observăm că ele sînt redate în limba română în forme diferite: pe alocuri Iosif se distanțează de epitetul originalului, unele epitete nu le traduce sau adaugă epitete inexistente în text, evită să redea unele repetiții, alteori concentrează șirul epitetelor, comprimîndu-l, redă un singular prin plural, calchiază originalul etc. Valoarea epitetului n-o putem cerceta izolat, ci alături de alte mijloace de realizare artistică și în contextul versului, strofei sau chiar poeziei respective. De fiecare dată Iosif găsește o modalitate potrivită de a-l reda sau chiar de a-l omite, înlocui, menținîndu-se în cadrul imaginilor și

atmosferei, din poezie, al limbii mlădioase, în ultimă instanţă singurele criterii definitorii. În acest sens L. Blaga remarca în urma experienţei acumulate prin valoroasa traducere a lui *Faust* în româneşte că traducătorul are posibilitatea compensării unor nereuşite de traducere textuală[8], posibilitate de care uzează şi Iosif.

Iată cîteva dintre procedeele folosite:

I. **Contragerea** a două epitete dintr-o sferă apropiată într-unul mai generalizator:

„*Lieblich* und *hold* verzieren" *(Cartea cîntecelor)*
„S-o împodobesc frumos"

Cele două adjective aparţin epitetelor evocative obişnuite; Iosif le traduce prin „frumos" căruia îi dă diferite nuanţe.

Und du bist *einsam* und *allein*" (Tragedie)
„Şi tristă vei rămîne"

Dublarea epitetului *einsam* printr-un sinonim e făcută tocmai pentru a sublinia ideea de *tristeţe*, asociată mereu cu singurătatea. Folosirea viitorului în locul prezentului compensează reducerea epitetelor.

Alteori alege un verb românesc mult mai expresiv, care reuşeşte să redea şi nuanţele epitetelor:

„Die Winde wehen *lieb* und *lind*" *(Tragedie)*
„Adie vînturile alene"

„Adie" pentru „bate" e mai sugestiv şi conţine nuanţa primului epitet moral „lieb".

Sau contopeşte două versuri într-unul singur:

„Die Winde, die wehen so *lind* und so *schaurig*
Die Vögel, die singen so *süss* und so *traurig*" *(Tragedie)*
„Trist freamătă zefirul, trist păsările cîntă"

Cele două versuri conţin un cumul de epitete, o construcţie simetrică de epitete antitetice caracteristice romanticilor germani, cărora Heine le-a fost tributar în prima perioadă de creaţie. Construcţia se menţine simetrică, iar cele patru epitete sînt reduse la epitetul evocativ „trist", elementul de bază care emană din versurile *Tragediei*.

Procedeul reducerii contrastului e folosit mai ales în traducerea poeziilor de tinereţe ale lui Heine *(Vedenia)*, care pluteau în atmosfera romantică a vremii, atmosferă creată şi prin epitetele folosite:

„Ein Traum gar *seltsam*, schauerlich
Ergötzte und erschreckte mich" *(Vedenia — Imagini din vis)*
„M-a desfătat un vis frumos şi negrăit de fioros"

---

[8] Blaga, Lucian, *Faust şi problema traducerilor*, în „Luceafărul", an. VI (1963), nr. 11 (25 mai).

Contrastul „m-a desfătat", „m-a speriat" e redus la „m-a desfătat", iar epitetul „negrăit de fioros" reușește să redea o parte din verbul netradus. Aici Iosif a îmbinat armonios ideea de spaimă cu plăcerea, căutînd să sugereze atmosfera poeziei.

II. **Individualizarea** va compensa de data aceasta unele epitete contrase sau netraduse; atunci cînd simte greutatea epitetului în context, Iosif îl redă în românește prin două epitete:

„Das war ein Garten *wunderschön (Vedenia — Imagini din vis)*
„Grădină fantastică, de farmec plină".
„Schwanke ich *träumend" (Intermezzo liric)*
„Visător, trist, ziua toată umblam"

„Visător" e individualizat prin „trist" întărind astfel expresivitatea adjectivului din original.

„Es sinkt die Nacht" *(Sărbătoare de primăvară)*

Aici individualizează substantivul printr-un epitet inexistent în original:

„*Pustie* noapte cade".
„Und seh dein Auge blitzen *trotziglich" (Idem)*
„Văd ochii tăi mărind cu ciudă fulgerătoarele lumine"

Epitetul e mai amplu la Iosif și intră în compunerea unei personificări.

III. **Schimbarea categoriei gramaticale.** Epitetul verbului devine în traducere epitetul substantivului sau invers:

„Reite *langsam . . ." (Solia)*
„Trap domol . . ."
„Die Zeit ist *karg" (Imagini din vis)*
„Zoresc."
„Das hat eine *wundersame*
gewaltige Melodei" (Lorelei)
„Te farmecă și te-spăimîntă
Cîntarea frumoasei femei".
„In *stummer* Nacht lag Babylon" *(Belsazar)*
„În Babilon domnește tăcere și pustiu".

Heine folosește adesea adjective substantivate cu valoare de epitete evocative, care în traducere se mențin sau sînt înlocuite prin simple adjective:

„Du *Stille,* du *Kalte,* du *Bleiche" (Intermezzo liric)*
„Mireasă dorită în vecie".

Iosif va reveni pe parcurs asupra acestor epitete lăsate, aparent, netraduse:

„Eine *junge Schöne . . ." (Primăvara nouă)*
„Un drac frumos de fată"

Heine foloseşte uneori două adjective sau participii, dintre care unul neschimbat, cu valoare adverbială, procedeu tipic limbii germane:

„Ein *frierend trauriger* Mann“ *(Primăvara nouă)*
„Un suflet trist pustiu“
„Ein *glühend glücklicher* Mund“ *(Idem)*
„O gură fericită şi dornică de glume“

De cele mai multe ori asemenea construcţii sînt coordonate în româneşte cu ajutorul unei conjuncţii copulative, ca mai sus.

IV. **Redarea repetiţiilor şi asocierilor** de epitete des întîlnite în opera lui Heine prin alte mijloace stilistice. Heine foloseşte adesea un şir de sinonime chiar pleonasme, care intră în versuri pline de o rară subtilitate poetică, pline de spirit şi de aluzii fine:

„In mein *dunkles* Herz hinein.
Mein *dunkles* Herze liebt dich“ *(Întoarcerea acasă)*
„În noaptea din inima mea.
Inima-mi întunecată“

Cît de meşteşugit a redat primul epitet fizic „întunecat“ prin substantivul corespunzător „noaptea“, îmbogăţind originalul cu o metaforă!

De multe ori, pentru a fi în ton cu poetul, Iosif redă aceste repetiţii aproape textual:

„*Vergebliches* Sehnen, *vergebliches* Seufzen“ *(Marea Nordului)*
„Deşarte dorinţe, oftări deşarte“.

Apariţia cavalerului Olaf din balada cu acelaşi nume e însoţită mereu de caracterizarea „Sein *roter* Mund“ sau „*lustig*“, epitete transpuse cu exactitate în limba română. Versurile în traducere suferă o metamorfoză complicată care duce spre acelaşi ţel — redarea fidelă a valorilor originalului.

„Es lag so *bleich*, es lag *so weit*
Ringsum nur *kahle, kahle* Heid“ *(Marea Nordului)*
„Paragini, veştede cîmpii
S-aştern în jur pustii, pustii“.

Alteori repetă epitetul, nu ca Heine substantivul:

„Mein Herz, mein Herz ist *traurig*“ *(Întoarcerea acasă)*
Ce tristă mi-e inima tristă“
„Der Blöde wird *freier* und *freier*“ *(Prolog — Intermezzo liric)*
„Din ce în ce mai teafăr se simte că renaşte“.

(Locuţiunea adverbială sugerează aici repetiţia.)

„Du *wonnevolle schöne* Maid“ *(Imagini din vis)*
„Minune de copilă dalbă“

— lasă impresia din original, de arhaic, și ne aduce aminte de epitetul eminescian.

Adesea inversează ordinea epitetelor din cauza rimei și a ritmului:

„Es träumte mir von einer weiten Heide
Weit überdeckt von stillem weissen Schnee" *(Noaptea în cabină)*
„Visai departe în zare un cîmp pustiu și nins
Lințoliu de omături nemărginit de-ntins".

Un exemplu de redare artistică surprinzătoare ne oferă și aceste două versuri care au în traducere o valoare mai mare ca în original, prin introducerea metaforei „lințoliu de omături".

V. **Redarea epitetelor stereotipe** și a celor preferate prin epitete stereotipe aparținînd tradiției literare românești; ele se întîlnesc adesea în lirica de tinerețe a lui Heine, așa cum e și firesc de altfel. (Să ne gîndim doar la folosirea gerunziilor în creația de tinerețe a lui Eminescu.) Iată o strofă din *Întoarcerea acasă:*

„*Dämmernd* liegt der Sommerabend
Über Wald und *grünen* Wiesen
Goldner Mond im *blauen* Himmel
Strahlt herunter *duftig, labend*"

La Iosif:

„În amurg tîrzia rază
Peste crîng și văl adoarme
În albastrul din văzduhuri
Luna plină scînteiază".

Iată aceeași strofă în traducerea lui I. Vulcan, publicată în „Familia" din 1868:

„Noaptea lină se extinde
Peste munte și cîmpie
Între stele strălucinde
Trece luna argintie".

Traducerea lui Iosif ne apare superioară celei lui Vulcan și prin redarea atentă a epitetelor stereotipe: *„tîrzia* rază", *„albastrul* din văzduhuri", cărora Vulcan nu le-a acordat greutatea necesară.

Adesea aceste epitete stereotipe apar în versiunea românească în construcții stilistice deosebit de nuanțate; determinarea „*Weisser* Schnee" (Marea Nordului) apare însoțită de alt epitet stereotip „zăpadă — rece"; sau în următoarele două versuri:

„Plötzlich fallen auf dich nieder
Weisse Flocken..." *(Primăvară nouă)*
„Crezi că valuri de zăpadă
Peste tine au căzut..."

„Weisse Flocken“ capătă în traducere o valoare hiperbolică.
Alteori Iosif adaugă cîte un epitet stereotip originalului:

„So gaben sie sich die Hand
Und fangen an zu weinen“ *(Intermezzo liric)*
„De mîini *cu drag* se strîng
Şi plîng *amar* oftează“.

Iată şi cîteva epitele preferate: epitetul „süss“, provenit din tradiţia literară, s-a păstrat în literatura germană încă din cele mai vechi timpuri şi a fost folosit mai ales în sens figurat la Goethe, Heine sau Th. Mann. Iosif a găsit diverse corespondente româneşti pentru a-l reda, în funcţie de contextul respectiv:

„Du *süsses* Lieb im fernen Land“ *(Cartea cîntecelor)*
„Tu dulcea mea iubire din ţara depărtată“
„Die Äuglein grüssen mit *süsser* Gewalt“ *(Prolog)*
„Surîd albaştrii ochii, scînteietori de vii“.

Oricît de îndepărtată ni s-ar părea tălmăcirea ultimelor două versuri totuşi ele păstrează nota originalului, intensitatea sentimentului presupunînd o scînteiere vie cînd e vorba de ochi. Epitetul „süss“ va reveni şi în ciclul *Marea Nordului:*

„Die geliebten *süssen* Augen
Meiner *süssen* Vielgeliebten“ *(Noaptea în cabină)*
„Ochii dragostelor mele“

comprimă cele două versuri, pentru a evita o repetiţie supărătoare în traducere. De fiecare dată Iosif a sesizat bogăţia semantică a acestui adjectiv şi la el nu vom găsi asociaţii bizare cu acest epitet, ca de exemplu la un traducător oarecare din Heine (Ion Băilă), „paseri dulci“.
Printre epitetele preferate se numără şi participiile, redate în limba română fie ca participii, fie ca gerunzii:

„Am *leuchtenden* Sommermorgen... *(Intermezzo liric)*
„Pe o dimineaţă strălucită...
„*Vergiftet* sind meine Lieder“ *(Idem)*
„Mi-s cînturile otrăvite“.

Superlativele populare, întîlnite adesea la Heine, îl duc pe Iosif spre o exprimare liberă, dar adecvată:

„Es wurde *leichenstill* im Saal...
Mit *schlotternden* Knien und *totenblass*“ *(Belsazar)*
„Şi-n urma lui se face tăcere mormîntală...
Pe-obrajii lui cei palizi sta groaza-ntipărită“.

Din comparaţiile făcute rezultă că Iosif nu a sacrificat niciodată atmosfera şi tonul general al poeziei de dragul fidelităţii exagerate faţă de original.

III

Nu este lipsit de semnificaţie faptul că Iosif ori de cîte ori publica o poezie în a doua ediţie o cizela, o îmbogăţea, avîndu-l ca model în această privinţă tocmai pe Heine[9]. Iată cîteva variante: *Vocea muntelui*, poezie apărută iniţial în „Convorbiri literare" cu titlul *Ecoul*, relevă nuanţe foarte fine:

„Acolo-n groapă voi avea
De-acum pe veci repaos
Trist văile-au adaos
Repaos".

„Mai bine-atunci să mor pe veci
Într-un mormînt tăcut
Trist văile-au gemut
Mormînt tăcut".

Refrenul ecoului „mormînt tăcut" sugerează atmosfera de linişte mult mai bine decît substantivul „repaos", care suna aici prea eminescian.

Comparînd variantele poeziei *Lorelei*, una din cele mai izbutite traduceri, în revistele „Viaţa" (1894) şi „Familia" (1894), cu versiunea definitivă din *Tălmăciri*, iese la iveală munca de adevărată „re-creaţie" a poetului român:

„Viaţa"

„Sînt trist şi nu-mi pot da seama
La ce-mi tot răsună-n urechi
Un basm, auzit de la mama".

Tălmăciri

„Eu nu ştiu ce poate să fie
Că-mi sună mereu în urechi
Cu veşnica-i melancolie
Un basm din zilele vechi".

În prima variantă se exprimase, de dragul rimei, prea liber. „Die *schönste* Jungfrau sitzet", „Şi cea mai frumoasă femeie" din prima variantă, devine „Pe stîncă un chip de femeie"; superlativul omis va fi reluat într-unul din versurile următoare, unde în original nu există. „*Ruhig* fliesset der Rhein", „Blînd apele Rinului curg"; la o analiză mai amănunţită îl înlocuieşte pe „blînd" cu „lin" pentru a evita repetarea lui. Iată alte trei variante:

„Şi cîntecul zînei şirete
Pe mare se-mprăştie blînd".

„Şi cîntă un cîntec al ei
Şi e minunată, grozavă".

„Te farmecă şi te-nspăimîntă
Cîntarea frumoasei femei".

Prima variantă se îndepărta de original prin adăugarea epitetului „şireată"; varianta a doua transpunea epitetele de la „melodie", la „zînă". Luntraşului, care în original nu e însoţit de nici un epitet, îi adaugă în fiecare variantă cîte un epitet moral, rezumînd astfel versul al doilea: „pescarul *smintit*", „luntraşul *turbat*", „pescarul *nebun*". Primul era un regionalism, al doilea era prea dur.

Evoluţia lui Iosif de la forme concrete la forme abstracte sau generalizatoare poate fi urmărită comparînd şi alte variante.

Versul liber din ciclul *Marea Nordului* îi permite traducătorului redarea mai exactă a imaginilor şi în cadrul lor a epitetelor menite să

---

[9] Chendi, Ilarie, *op. cit.*, p. 143.

exprime entuziasmul în faţa adîncurilor de nepătruns şi pline de mister ale mării. Comparînd cîteva variante constatăm postpunerea adjectivului în versiunea iniţială şi antepunerea lui în *Tălmăciri*, ca mijloc stilistic în limba română:

„Departe de ţărmul stîncos
Turnuleţul castelului *sur scoţian*
Se-nalţă deasupra mării *năprasnice*"

„Departe pe ţărmul *stîncoasei* Scoţii
Se-nalţă turnul castelului *sur*
Deasupra *năprasnicei* mări".

Adjectivele compuse „zartdurchsichtig und marmorblass" redate în prima variantă cu „diafană şi albă", epitete provenite din tradiţia noastră literară dar prea generalizatoare, le redă în varianta finală prin comparaţii: „Ca umbra uşoară, ca marmora albă", aşa cum ni se pare cel mai firesc să fie traduse.

In traducerea acestui ciclu Iosif e preocupat de redarea fiecărui epitet, cu riscul de a folosi cele mai banale expresii. Iată cum începe poezia *Amurg:* „Pe prundul *spălăcit* al mării ...". Epitetul „rosalbe" „rosalbe figuri zîmbitoare" din ultimul vers, este un epitet rar, întîlnit şi la Eminescu; aici provine din substantivul compus „Rosengesichter".

Pe tot parcursul creaţiei lui Heine epitetul va rămîne un mijloc stilistic foarte îndrăgit, chiar dacă cu timpul poetul va renunţa la unele dintre ele, care-l năpădeau în prima perioadă obligîndu-l să le dea viaţă. În poezia satirică, în poeme, în proză, epitetul primeşte o greutate specifică nouă, dar se va menţine în limitele bunului gust, poetul condamnînd exagerările stilului pompos, încărcat de determinări inutile.

Iosif a tradus cu măiestrie din lirica de început a lui Heine, tributară încă romantismului, continuînd astfel linia creatoare a traducerilor lui Eminescu din poezia lui Lenau.

ЭПИТЕТ ГЕЙНЕ В ПЕРЕВОДЕ ШТ.О. ИОСИФА

(Резюме)

Автор статьи пытается проникнуть в сложный механизм перевода лирических стихотворений с одного языка на другой, анализируя преимущественно один элемент художественного творчества: эпитет.

В этом смысле автор ссылается на лирику Гейне — поэта, который был хорошо известен у нас ещё при его жизни, — лирику, нашедшую широкий отклик в восприимчивой и чувствительной душе Шт. О. Иосифа.

Сравнивая переводы Иосифа с переводами его предшественников или даже его современников, имеем перед нами пример художественной добросовестности, удвоенной поэтическим талантом.

Иосиф подошёл с большим пониманием к лирическому творчеству Гейне, к его выразительному эпитету, подобно тому, как позднее лишь Л. Блага отнёсся к „Фаусту" Гёте.

Предпочтение и склонность Гейне к эпитетному определению ощущается и в стихах, мастерски переведенных Иосифом на румынский язык.

L'ÉPITHÈTE HEINIENNE DANS LA TRADUCTION DE ȘT. O. IOSIF

(Résumé)

L'auteur tente de pénétrer le mécanisme compliqué de la traduction de poésies lyriques d'une langue dans une autre en analysant de préférence un élément de la réalisation artistique: l'épithète. C'est en ce sens qu'elle s'est attachée à la poésie lyryque de Heine, poète bien connu des Roumains du temps même de sa vie: le lyrisme de Heine a trouvé un écho profond dans l'âme réceptive et sensible du poète Șt. O. Iosif. En comparant les traductions de Iosif avec celles de ses prédécesseurs ou même de ses contemporains, nous avons devant nous un exemple frappant de conscience artistique doublée de talent poètique.

Iosif s'est approché de la création lyrique de Heine et de ses épithètes évocatrices avec la même compréhension que, plus tard, Lucian Blaga s'approchera du *Faust* goethéen. La préférence et l'inclination de Heine pour la détermination épithétique se font sentir aussi dans les vers transposés en roumain avec une grande sûreté de métier par Șt. O. Iosif.

AMBIVALENȚELE PERSONAJULUI RENASCENTIST
Observații cu privire la comedia lui Giordano Bruno *Candelaio* în contextul Renașterii

de

CORNEL CĂPUȘAN

În *Argumento et ordine delle comedia* ce precede piesa, Bruno, simțind nevoia explicitării unei acțiuni arborescente, a dat un rezumat al subiectului. Dar, în același timp, în afara misiunii sale principale, a scopului mărturisit încă din primul aliniat, de a sistematiza materia dramatică, acest preambul implică și familiarizarea cu un aspect esențial al comediei, prin utilizarea ambiguității unor expresii ce dezvăluie un subînțeles licențios și pregătesc astfel înțelegerea însăși a titlului. Procedeul acoperirii, doar aparente, a eroticului cu masca unui element exterior lui și contrastant în același timp nu e nou; el nu aparține filozofului literat care a fost Bruno. Rămînînd în perimetrul Occidentului, exemplul care se impune ca cel mai tipic, recomandat de atributul clasicității sale, este *Ars amandi,* unde tonul doct, profesoral, se află într-un contrast comic cu realitatea frivolă. Mai tîrziu, începînd cu Boccaccio, acest joc al aluziilor obscene găsește un teren propice, ajungînd pînă la falsa pudoare din *Regionamenti* de Pietro Aretino, devenită mijloc de exacerbare a senzualității; falsul eufemism al celui din urmă nu îndepărtează tabuul, ci dimpotrivă, îl apropie cu ajutorul unui termen metaforic ce-l dezvăluie pregnant, dintr-un unghi de vedere comic. Acest procedeu nu reprezintă, în contextul Renașterii, doar un simplu ingredient extraestetic; prin chiar structura lui, el vine să caracterizeze arta acestei epoci.

În argumentul introductiv, relatarea evenimentelor, din care sînt excluse, nu incidental, observațiile psihologice, atenția concentrîndu-se asupra elementului esențial al comediei, asupra acțiunii exterioare, este făcută în spiritul titlurilor-rezumat tipice și *Decameronului;* dar nuditatea expozitivă este compensată prin jocul stilistic, constant, al expresiei ambigue, ce descinde evident din cea populară, savuroasă și, uneori, dialectală, — Vittoria simte atracție pentru „fiori di barbe e frutti di borse“ — dar ascunde totdeauna o tendință manieristă, alambicată în mai mică sau mai mare măsură, evidentă în exemplul: „...si mostrano la Signora

Vittoria et Lucia, entrate in speranza di premer vino da questa pumice. Et sperano, col seminar speranze nell' orto di Bonifacio, di tirar messe di scudi nel proprio magazzino.“ Se pot astfel delimita două nivele, unul aparţinînd spontaneităţii populare, iar celălalt, stilului literaturizat, cult.

În cazul cuvîntului „candelaio“, autorul nu adoptă sensul obscen fără să se bazeze pe un antecedent: sonetul lui Berni *In lode dei cardi* demonstrează existenţa înţelesului obscen al cuvîntului corelat cu religiosul „candela“. De la acesta porneşte Bruno în termenul derivat, îmbogăţind această aluzie prin analogii noi şi suficient de complicate. Prin extensiune, după acelaşi procedeu, este fixat şi sensul metaforic ambiguu al celui de-al doilea cuvînt, „orefice“, de data aceasta o creaţie a autorului, bazat pe o corespondenţă laxă între sensul propriu şi cel figurat, laxă într-o asemenea măsură încît Bruno s-a simţit obligat să introducă, pentru a explica pe cel de-al doilea, o glosă în chiar textul dramatic. Pornind de la constanţa evidentă a procedeului stilistic pe care se întemeiază, aceste două expresii domină evoluţia întregii comedii nu numai prin recurenţa lor, ci şi prin aceea că indică dualitatea iubirii şi, implicit, dualitatea întregii lumi evocate, naturală prin senzualitatea ei, artificială prin devierea ei de la natură. Dar perversiunea nu constituie subiectul piesei; ea este doar amintită ca etapă anterioară în existenţa personajului, aruncînd din trecut o umbră asupra lui (Bonifacio) sau ca o trăsătură laterală (Manfurio). Ea se sublimează într-o perversiune intelectuală, în manie petrarchistă la cel dintîi şi în pedanterie la cel de al doilea, al cărui hiperintelectualism exprimă în modul cel mai convingător îndepărtarea de viaţă, după cum avariţia s-a transfigurat la Bartolomeo în pasiune astrologică. În ultimă instanţă, antiteza piesei nu se poate reduce la opoziţia din domeniul senzualităţii dintre pervers şi sănătos, ci dintre ceea ce e natural şi ceea ce e artificios intelectual. Cei doi termeni amintiţi aparţin unui argou specific, care scoate în relief atît funcţia naturală, cît şi pe cea convenţională a limbajului.

Dedicaţia piesei, *Alla Signora Morgana B. Sua Sig. S.O.*, demonstrează cu claritate atitudinea demistificatoare a lui Giordano Bruno faţă de semnificaţia religioasă a cuvîntului „candela“, transpus în domeniul instinctelor. „Candela“ şi mai clar „orefice“ se referă prin sensul lor prim la o activitate umană, convertită aici, prin înţelesul nou ce li se acordă, la o manifestare naturală. Această degradare nu este însă doar un prilej de descriere a senzualităţii debordante şi de negare cinică, nihilistă, a lumii; ea dezvăluie intenţia critică, insuficient subliniată în cadrul piesei, dar manifestă în prefaţă într-o anumită detaşare a autorului faţă de universul uman creat („L'autore, si voi le conoscete, direste che have una fisionomia smarrita; par che sempre sii in contemplazione delle pene dell' inferno; par sii stato alla pressa, come le barrette. Un che ride sol per far come far gli altri.“) — exprimată şi de încercarea, mai puţin reuşită, de a prezenta în bloc o lume decăzută, de a o privi sub semnul libertinismului ei.

Cu o altă finalitate e utilizat acest procedeu al ambiguităţii în opera lui Rabelais, care depăşeşte stadiul aluziei obscene, transfigurînd metafora

în simbol. Aceeași dublă interpretare, deosebind un sens vulgar și unul mai elevat, se manifestă în mesajul Butelcii, dar în contrast cu „candelaio“, „trinc“ — bazat pe un simbol curent din tradiția mistică orientală, care identifică vinul cu înțelepciunea — este lăsat într-o voită indeterminare. La Rabelais, acest cuvînt consemnează o revelație bivalentă clară, ambele interpretări, cea literală și cea simbolică, fiind egal de justificate și de asemenea, imposibil de separat. Prin ele nu se încearcă o reducere la unitate a dualității material-spiritual, biologic și psihic. Cuprinzînd sintetic mesajul operei, această cheie de boltă a romanului pune totuși în lumină încercarea constantă de integrare a unei realități duale, dar pe un alt plan. Fapt e că „trinc“ rămîne calambur și revelație în același timp; de-a lungul romanului, pasajul licențios ascunde sensul filozofic, iar citatul livresc farsa obscenă. De aceea poate avea loc transfigurarea bețivului Grandgousier, cel din primele capitole, în regele înțelept care-i trimite fiului său scrisoarea plină de demnitate despre război. Spre deosebire de Bruno, Rabelais crede în osmoza dintre fiziologic și spiritual, asigurată de spontaneitatea vitală a omului natural; dar deoarece rămîn entități distincte, iar surprinderea colaborării lor subterană, necesitînd revelația, evoluția eroilor rabelaisieni este doar o enigmă a naturii, o dezvăluire a unor momente dispuse într-o ascendență nemotivată. „Trinc“ propune doar o aparență de unitate a lumii înfățișate. De fapt aceasta se bazează pe ambiguitate, semn al proteicei spontaneități ce se manifestă în mod egal în Natură și Spirit.

Revelate simultan în cele două sfere, manifestările acestor personaje reușesc să ajungă de la fiziologic la psihic sau invers nu datorită unității lor intime, ci unui liant extrinsec aparținînd forței demiurgice a geniului care contopește indestructibil forma și conținutul, transfigurînd proteic limba. Aceasta devine, cîștigînd o nouă densitate materială, nu numai vehiculul transparent al ideii, ci însăși lumea transpusă în toată concretețea ei în perimetrul ficțiunii. Pe plan estetic cuvîntul se relevă ca unitate, în timp ce pe cel etic el continuă să indice o realitate duală și, în ultimă instanță ambiguă.

Personajul rabelaisian, silit să rămînă în două zone distincte, nu se supune legilor psihologice; rămîne un etern miracol de oscilare între doi poli. Notația interioară, de altfel foarte exactă, este sub un anumit unghi, impresionistă: nu depășește momentul, prezentul circumscris cu multă grijă prin semnificația sa. Observația psihologică, ca atare, nu e esențială pentru personaj, supunîndu-se în semnificația sa legii generale a spontaneității. Dar tocmai eludarea ei duce la absența evoluției, înțeleasă ca istorie supusă influențelor, la fixitatea tipurilor fundamentale care ilustrează universul scriitorului. Ele nu trăiesc prin valabilitatea lor interioară, prin logica psihologiei lor, ci prin valabilitatea estetic justificată din afară a ideilor pe care sînt chemate să le ilustreze. Exterioritatea lor este dovedită de referința la principii ce le depășesc și totuși le fundamentează.

Această concluzie depășește însă limitele artei lui Rabelais. Confundarea lumii exterioare și a celei interioare, reiese din formularea urmă-

toare aparţinînd aceluiaşi argument introductiv al comediei *Candelaio*, în care se spune: „Sono tre materie principali intessute insieme ne la presente comedia: l'amor di Bonifacio, l'alchimia di Bartolomeo et la pedanteria di Manfurio. Peró per la cognizion distinta dei soggetti, ragion dell'ordine, et evidenza dell'artificiosa testura, riportiamo prima, da per lui, l'insipido amante, secondo, il sordidi avaro, terzo, il goffo pedante. De'quali, l'insipido non è senza goffaria et sordidezza, il sordido è parimente insipido et goffo, et il goffo non è men sordido et insipido che „goffo". Recurgînd nu întîmplător la o prezentare separată a celor trei tipuri, punîndu-le pe fiecare în parte în relaţie cu un termen diferit de referinţă, ele ajung să ilustreze, în primul rînd, trei forme obiectiv constituite, instituţionalizate, ale atitudinii faţă de un sentiment sau faţă de cunoaştere: iubirea ca modă petrarchistă, alchimia ca falsă conştiinţă şi pedanteria ca manifestare a hiperintelectualizării umanismului. Discreditarea lor nu înseamnă condamnarea unui tip uman, ci a unui domeniu existent independent de ele. Cu toate acestea, acuza ce li s-ar putea aduce, de a fi simple ilustraţii ale unor idei poate fi respinsă dacă se ia în considerare coerenţa lor, derivată dintr-o atitudine, chiar dacă aceasta e subordonată elementului exterior şi primordial. Atitudinea poate fi asimilată fondului natural, fapt mai evident în cazul eroilor lui Rabelais, mai ascuns în cazul lui Manfurio, care asemenea lui Holofern e mai departe de Natură. Toate aceste trei personaje caricaturale din *Candelaio* sînt livreşti, dar de fapt ele se încadrează în tradiţia fecundă a acestui tip în Renaştere, continuînd linia tipic renascentistă a combinării eruditiei cu obscenitatea (Aretino — *Mariscalco*, F. Belo — *Prudentio*).

Bruno creează astfel o geometrie în spaţiu a caracterelor, materializîndu-le prin intermediul unui dat exterior. Psihologia lor rudimentară şi subordonată unei opţiuni limitate nu poate fi explicată în sine, ci doar ţinînd cont de limitele impuse de comedie. Dar dacă se ia în considerare frecvenţa şi amploarea de semnificaţii a personajului caricatural în Renaştere, prezent în specii literare deosebite, ca romanul lui Rabelais, comedia lui Bruno sau poemul eroi-comic al lui Ariosto, concluziile pot fi aplicate asupra unor creaţii diferenţiate ca mod de reprezentare, dar unite prin viziunea lor. În cazul tuturor exemplelor, automatismul apare ca rezultat al înfeudării faţă de o realitate exterioară, suprapusă peste fondul natural; el îşi are originea în acea zonă obscură unde se produce saltul de la spontaneitate la domeniul mai larg al reflexiei, deci al civilizaţiei. De fapt, în dualitatea sa personajul renascentist ascunde o virtualitate comică. Discrepanţa nu duce la conflictul tragic, deoarece ruptura nu e considerată decît ca o anomalie, inadaptabilitatea o excepţie şi nu o problemă existenţială. Omul se află între două extreme, între două determinative, una care-i este dată de la natură, şi alta care-i este specifică de asemenea, dar n-o poate acorda în sinea ei cu fondul său primar. Scriitorul nu neagă însă niciodată lumea, cu toate că dicotomia ei rămîne fără explicaţie.

Bonifacio, Bartolomeo şi Manfurio nu reuşesc să orienteze datul exterior din princina psihologiei lor rudimentare, schematice; în planul lor

sufletesc logica absolută a științei se transformă în automatisme, negîndu-li-se astfel adevărata substanță umană, supusă în ei unei rapide căderi în caricatural. Dar chiar dacă ar reuși să se conformeze logicii ideale a domeniului ce-i caracterizează, moda petrarchistă, alchimia, erudiția, chiar dacă ar reuși să o reprezinte fără deformări, ei ar rămîne, esențial, în aceeași postură, deoarece comicul lor se află implicit în această imposibilitate de a crea punți de legătură între obiectiv și subiectiv; caricatura e doar un derivat.

Caracterizate printr-un element exterior, ele devin exterioare vieții autentice cu cea mai mare ușurință, vor fi judecate printr-o perspectivă exterioară și vor judeca din unghiul lor exterior de vedere. Ele rămîn închise în mania lor — rezultat firesc al automatismului —, izolate în ficțiunea lor specifică, prin ceea ce au mai specific.

Această unicitate duce la separarea planurilor acțiunii, revelată de Bruno în același argument prin prezentarea subiectului în trei secțiuni. Tendința de stratificare, cu toate consecințele ei, se impune ca o realitate poetică însă în comedia lui Shakespeare *Cum vă place*, unde pastorala — termenul de referință al piesei — se află alături de jocul grațios ce dezvăluie psihologic umanitatea eroilor. Dar contrastul dintre ficțiunea acceptată și realitate nu e **singurul definitoriu**. Rosalinda și Orlando nu rezumă sensurile piesei, ci doar le completează, iar alături de ei, pe un alt plan bine delimitat stă Jacques Melancolicul, iar pe altul Touchestone. Toți se studiază și descoperă cu uimire lumea ciudată a celuilalt. Dar cine e oare mai înțelept: cei ce se lasă cuceriți de sentimentul elementar al vieții, cei ce îl repudiază sau cei ce îl mimează cu o supremă distanțare? Toate atitudinile există, și orice concluzie e permisă; totul e așa „cum vă place". Fiecare dintre protagoniștii amintiți îi reflectă pe ceilalți prin propria sa prismă optică. Acest procedeu al oglindirii complexe îl utilizează cu o rară virtuozitate și Cervantes. Realitatea e văzută cu ochii lui Don Quijote într-un fel și cu cei ai lui Sancho Panza în altul. Dar totodată portretul lor se debublează ei fiind în volumul al doilea, concomitent, ficțiuni literare și oameni vii, ceea ce îmbogățește propria lor viziune. Utilizarea elementului livresc se remarcă prin subtilitatea deosebită, el e complicat și de interpunerea între creator și lumea creată de el a autorului fictiv Benengeli. Fondul de ficțiune este menținut pentru a scoate mai bine în relief adevărul uman simplu și nefalsificat. Dincolo de stilul rigid al nuvelelor de tradiție italiană, cei doi eroi trec prin decorul Spaniei timpului, discutînd cu o naturalețe departe de orice convenție literară, evoluînd liber, parcă neobservați de nimeni. Întregul roman se bazează pe schimbarea unghiurilor de vedere, și *Don Quijote* pare ca o complexă reverberație.

Fără a cunoaște această complexitate, tipurile bruniene trăiesc conform aceluiași principiu, exemplificînd însă mai simplu dar și mai clar elementele ontologice ale Renașterii. De fapt, orice comedie umanistă prezintă coexistența acestora printr-o oglindire a lor în particular. Cea mai numeroasă grupare — o adevărată familie — este cea a personajelor reprezentînd principiul spontaneității vitale, singurele care reușesc să

depăşească, prin solidaritatea lor, izolarea, în timp ce celelalte rămîn închise în sfera lor individuală, în unicitatea lor ireductibilă. Proliferarea dincolo de limitele necesităţilor dramatice a reprezentanţilor mediului interlop al Neapolului, ca şi cea a trăsăturilor falstaffiene în acoliţii eroului shakeaspearian, sau a trăsăturilor pantagruelice în romanul lui Rabelais, reprezintă afirmarea unui energetism, aşezat întotdeauna în nucleul ideatic. El îşi subordonează întregul univers al piesei, iar justificarea etică se face din unghiul său de vedere. Optimismul se justifică prin capacitatea de autoreproducere nelimitată a acestui tip fundamental. Atunci cînd Cervantes va inversa raporturile, punînd în centrul romanului său excepţia şi lăsînd periferia lumii spontane, se va produce o revoluţie în literatură. Ambiguitatea comic exploatată a sensurilor divergente, supusă analizei, va releva o tragică neadaptare; de aceea, în *Don Quijote*, ca şi în *Hamlet*, virtualitatea comică a caracterului dual persistă, odată cu vechiul unghi de vedere exterior, moştenit de la comedie, dar apare, ceea ce e cu totul nou, tragicul, rezultat al perspectivei noi din interior, a personajului. Quiproquoul şi travestiul, indicînd în comedie tocmai lipsa unei determinări interioare, îşi vor pierde acum sensul.

Cu toată izolarea tipică triadei caricaturale, după cum reiese din primul aliniat al argumentului, Giordano Bruno a căutat să pună în lumină şi unele asemănări ale acestor personaje. Formularea acestora, bazată pe o permutare a calificativelor, nu acoperă întotdeauna realităţile din comedie, care nu răspund unei astfel de caracterizări mecanice. Dincolo de efectul comic, scena a III-a a primului act, întîlnirea dintre Bonifacio şi Bartolomeo relevă o pasiune similară la cei doi, cel puţin în maniera ei de exprimări. De fapt, în cele din urmă, identitatea se relevă a fi doar o simplă aparenţă. Apropierea protagoniştilor este făcută din afară pentru a forţa o singură apreciere morală pentru ambele cazuri. Comunicarea între ei nu se face aici pe planul subiectivităţii lor, cît pe cel al semnificaţiei morale, extrasă de autor din punctul său de vedere. Ea e concluzia, din afară, a autorului; e unghiul tipic al comediei. Importantă rămîne însă tocmai încercarea de a reduce la numitor comun ceea ce reprezintă, în ultimă instanţă, un element ireductibil. Bruno încearcă, de fapt, ceva mai mult decît o condamnare globală; el defineşte trei pasiuni, mai mult sau mai puţin evidente: narcisimul, amorul propriu la Manfurio, pasiunea alchimiei la Bartolomeo şi dragostea lui Bonifacio. Proiectate pe fondul omniprezent al instinctelor evocate, ele se definesc prin aspectul lor de adorare, dar adorarea e numai o aparenţă; astfel în *Candelaio* unitatea se realizează la acest nivel superficial, fără o legătură interioară cu conţinutul personajelor. Aparenţa poate fi identificată aici cu iluzia, cu iluzia comic exploatată. Mirajul ei face din cele trei figuri caricaturale adevăraţi nebuni, apropiindu-i de marea temă a secolului al XVI-lea, nebunia; ei pot deveni pentru o clipă, prin mijlocirea artei, ceea ce nu sînt de fapt.

Contopirea lor în domeniul aparenţelor serveşte scopului moral mărturisit de către autor în argumentul introductiv. El indică un mod specific, dar imperfect, de sintetizare a extremelor într-o perspectivă unică, ce

caracterizează comedia. Unitatea lumii ei rămîne rezultatul artei; ea nu exclude, în ultimă instanță, nici unul dintre elmentele ireductibile. Antiteza ei fundamentală rămîne pînă la urmă cea dintre natural și spiritual, existentă pe planul creației ca opoziție între Natură și Artă. Pentru că între ele legătura rămîne problematică, cel de al doilea termen va tinde tocmai din această cauză, de multe ori, spre denaturare, spre caricatură.

Dar acest al doilea termen, implicînd depășirea naturii, va evolua, devenind tot mai esențial, datorită vieții interioare descoperite dincolo de principiul spontaneității, care nu poate să ajungă niciodată la ideea de destin. În comedia lui Bruno, ca și în toate comediile Renașterii, personajele legate de stratul primar trăiesc într-un etern prezent atîta timp cît resursele vitale ce le alimentează se păstrează la fel de fecunde. Astfel Gargantua, ca și toți eroii rabelaisieni, trăiește prin intermediul creatorului său și al epocii acestuia. Hamlet și Don Quijote trăiesc pentru ei înșiși, fiind înzestrați cu tot ceea ce le cere destinul. Ei trăiesc dincolo de prezent în țelul lor ce îi înalță în viitor și apoi în eternitate. Constatarea fragmentarismului spontaneității îi duce pe Shakespeare și pe Cervantes la ideea devenirii supuse legilor psihologice. Ea nu e încă manifestă și logică; procesul influenței reciproce dintre Don Quijote și scutierul său, sanchizarea lui și donquijotizarea lui Sancho, relevate pe parcursul romanului ca o creștere subterană, dar continuă, ca și drumul sinuos al eroului pînă la etapa finală a acceptării destinului, în *Hamlet*, sînt însă reale.

Evoluția eroului liric al ciclurilor de sonete renascentiste, psihologic explicată, era posibilă doar în limitele impuse de tradiția neoplatonică, adoptată fără rezerve. E adevărat că un Don Quijote nu poate fi înțeles nici el fără corelarea lui cu o tradiție, cea cavalerească, dar adevărul său uman apare intim și independent nu numai pentru că termenul de referință este iluzoriu, ci independent de valoarea sau non-valoarea lui. De asemenea, Hamlet nu admite nici un ingredient în confruntarea sa cu destinul, care este chiar umbra lui.

Aparența era pentru Renașterea îndrăgostită de concret, de proliferarea vieții, o iluzie, dar și un joc tonic al acesteia, ca în *Elogiul nebuniei*, unde ajunge să se confunde cu însăși esența. Pentru Shakespeare, autorul dramatic care a depășit faza comediei timpului său printr-o lărgire psihologică unică a cadrului, aparența devine o reflectare necesară, motivată, a fondului consistent al individului. Descoperirea ei ca psihologie înseamnă victoria asupra lumii prin introducerea unei relații noi absente în comedia lui Bruno, prin stabilirea unor raporturi dialectice cu aceasta. În acest moment se poate spune că Renașterea a fost depășită, dacă nu în unele elemente ale ei, în spiritul ce-i stă la temelie.

ДВА РАЗНЫХ ЗНАЧЕНИЯ ПЕРСОНАЖА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ
Замечания в связи с комедией Джордано Бруно *Candelaio* в контексте эпохи Возрождения

(Резюме)

Исходя из анализа двусмысленностей в комедии Джордано Бруно *Candelaio*, которые считаются специфическими для эстетики пьесы, переходя затем к вопросам карикатурных персонажей и их особого мира, автор статьи постоянно ссылается на типические структуры эпохи Возрождения, расширяя рамки исследования другими литературными примерами с целью обнаружения конкретных форм литературного проявления дуализма Природа — Дух, как характерной и не подлежащей сокращению формы, которая будет превзойдена лишь появлением психологизма — посредника между этими двумя понятиями.

AMBIVALENCES DU PERSONNAGE RENASCENTISTE
Observations relatives à la comédie de Giordano Bruno *Candelaio* dans le contexte de la Renaissance

(Résumé)

Parti de l'analyse des ambiguïtés de la comédie *Candelaio* de Giordano Bruno, considérées comme spécifiques de l'esthétique de la pièce, passant ensuite aux problèmes soulevés par les personnages caricaturaux et leur monde spécifique, l'auteur de la présente étude se rapporte constamment aux structures typiques de la Renaissance en élargissant le cadre à l'aide d'autres exemples littéraires afin de découvrir les formes concrètes de manifestation littéraire du dualisme Nature — Esprit comme forme caractéristique et irréductible, laquelle ne sera dépassée qu'à l'apparition du psychologisme, médiateur entre ces deux notions.

NOTE

DESPRE VECHIMEA TOPONIMELOR ÎN *-ești*

de

MALVINA PĂTRUȚ

S-a afirmat recent că cel mai vechi toponim în *-ești*, atestat la 1369, este *Rădești (Radeest)*, sat dispărut, în apropierea Lugojului[1]. Se pare însă că, tot în Banat, este amintit, cu ceva mai înainte, în anul 1364, cu ocazia fixării hotarelor satului Ikus[2], localitatea *Felești (Feleste)*. De fapt nu cunoaștem actul din 1364, în care să apară această localitate. Ea însă e înregistrată sub forma *Feleste*, în documentul din 1371[3], din care aflăm, că pentru hotărnicia domeniului Ikus au fost necesare cîteva descinderi pe teren, în anii 1361, 1366, 1368[4]. Localitatea *Felești*, dispărută, se găsea la nord-est de Lugoj.

Mai veche este localitatea *Bădești*, atestată în 1351—1352 (=6860)[5], existentă și astăzi, în jud. Argeș. Nu s-a păstrat documentul respectiv, însă el este inclus într-un act emis de domnul Țării Românești Gavril Movilă, în anul 1618, cînd se spune că satul *Bădeștii* a fost dăruit bisericii din Cîmpulung de către Nicolae Alexandru Basarab voevod: „satul *Bădeștii* după rîu Doamnii, tot și cu tot hotarul... pînă unde se hotărăște cu satul Domnești și cu Rătevoieștii, pentru că acest sat Bădeștii au fost bătrînă și dreaptă moșie, de la moși, de la strămoși, sfintei bise-

---

[1] E. Petrovici, *Vechimea atestării sufixului* **-esc** (pl. **-ești**), „Cercetări de lingvistică", XIII, 1968, p. 33. De fapt documentul respectiv datează din 1369—1377: *Documenta historiam Valachorum in Hungaria illustrantia* [abrev. *Documenta*], Budapesta, 1941, p. 221—223. A se vedea și Ioan Pătruț și Malvina Pătruț, *Toponimice bănățene în -ești (I)*, „Cercetări de lingvistică", XII, 1967, p. 290; II, *ibid.*, XIII, 1968, p. 203—204.

[2] Pesty Frigyes, *Krassó vármegye története*, II/1, Budapesta, 1884, p. 164: „*Feleste*, hajdan falu Krassó megyében. Ikus falu 1364. határjárásában emléttetnek Bekus fiainak birtokai Kis-Endrőd és Feleste".

[3] Id., *ibid.*, III, p. 112: „... via in suo transit cursu duas possessiones ipsorum filiorum *Bekus Kysendreud et Feleste* vocatus..."; cf. *Documenta*, p. 238: possessiones Kysendreud et Feleste".

[4] Pesty, *op. cit.*, III, p. 105, 117, 119. Se menționează că hotărnicia din 1361 s-a consemnat în anul 1364, cînd moșia Ikus a fost predată lui Karapch Olachus și fraților săi (*ibid.*, p. 113—115, 104).

[5] *Documenta Romaniae historica*. B. *Țara Românească*, vol. I (1247—1500) [abrev: DRh B I], volum întocmit de P. P. Panaitescu și Damaschin Mioc, București, 1966, p. 11.

rici a domniei mele, dat și miluit de răposatul Io Neculai Alexandru voevod"[6]. Localitatea este menționată, sub forma *Bădeștii*, de cîteva ori în documentul din 1618[7].

Autenticitatea documentului din 1351—1352, contestată mai înainte, credem că nu mai poate fi pusă la îndoială[8].

Bădești este cel mai vechi toponimic în *-ești* pe care îl cunoaștem pînă acum.

Mai menționăm cîteva asemenea toponime, atestate înainte de 1400.

Zărnești (1372), aproape de Brașov[9]; *Călimănești* (1388)[10]; *Orlești* (1389)[11]; *Bucureștii* (1392), pe rîul Luncavăț[12], afluent de dreapta al Oltului; *Bogdăneștii* (1392), pe Olt[13]; *Hinateștii* (1392)[14].

În Moldova localitățile în *-ești* apar în documente numai la sfîrșitul secolului al XIV-lea[15]:

Doliești și *Leontinești*, atestate într-un act din 1399[16]. Ultimul există și azi (jud. Bacău). În apropierea lui se găsea și Doliești.

Într-un document de la Alexandru cel Bun, din anul 1400, sînt pomenite cinci localități în *-ești: Șurinești, Mînjeștii, Todereștii, Șerboteștii* și *Iacobeștii*[17].

---

[6] *Documente privind istoria României. Veacul XVII. B. Țara Românească*, vol. III (1616—1620), București, 1951, p. 265.

Rîul Doamnei este afluent al Argeșului. Localitățile Domnești și Rătevoiești există și azi (jud. Argeș).

[7] *Ibid.*

[8] DRh B I, p. 11.

[9] *Ibid.*, p. 14.

[10] *Ibid.*, p. 25: NA MѢСТѢ РѢКОМОЕ КАЛИМЪNЕШТИ NA ѠЛТѢ „pe locul numit Călimănești, pe Olt".

[11] *Ibid.*, p. 28: И СЕЛО NA ѠЛТѢ ГЛАГОЛЕМОЕ ѠРЛЕШТИ „și satul pe Olt, numit Orlești". Localitatea se află la nord de Drăgășani. Toponimul este un derivat de la numele de persoană *Orlea*, dintr-o temă *Or-* (cf. *Orescu, Orăscu)*.

[12] *Ibid.*, p. 43: И СЕЛѠ NA ЛȣNКАВЕЦ, БȣКȣРЕШТIИ „și satul pe Luncavăț, București". Localitatea nu mai există.

[13] *Ibid.*, p. 43: И NA ѠЛТѢ ДВА СЕЛЬЦИ, БѠГДАNЕШТЇИ И ЛȣNЧАNIИ „și pe Olt două sate, Bogdăneștii [se găsește la sud de Călimănești] și Lunceanii".

[14] *Ibid.*, p. 43: И СЕЛѠ ЗОВОМО ХИNАТЕШТЇ СЪ ВЪСЕМ ХѠТАРѠМ ДО ТРОѦNА И ДО ВѠДȣ РЫБNИЧЕСКȣЮ „și satul numit Hinatești cu întreg hotarul, pînă la Troian și pînă la apa Rîbnicului".

Localitatea nu mai există. Toponimul pare un derivat de la numele de persoană *Hinat*<*Ignat*.

Mai vechi decît aceste trei din urmă este *Dăbăcești* (1385), menționat de acad. E. Petrovici (*art. cit.*, „Cercetări de lingvistică", XIII, 1968, p. 33).

[15] M. Costăchescu, *Documentele moldovenești înainte de Ștefan cel Mare*, vol. I, Iași, 1931, p. 19, se întreabă dacă „hotarul lui Șindria", de care se vorbește într-un ispisoc din 1398, nu se numea și atunci, ca mai tîrziu, *Dolhești* (jud. Suceava, la est de Fălticeni).

[16] Id., *ibid.*, p. 20.

[17] Id., *ibid.*, p. 31: NA ИМѦ МѢСТО ШȣРИNЕШТЬ И МЪNЬЖЕШТЇИ И ТОДЕРЕЩТЇИ И ЩЕРБОТЕШТЇИ ... И ѤКОБЕШТЇИ. Dintre ele s-au menținut *Șurănești* și *Șerbotești*, în jud. Vaslui; *Mînjeștii* și-au schimbat numele în Ghergheleu (id., *ibid.*, p. 34) (jud. Vaslui), *Todireștii* nu mai există, iar *Iacobeștii* a dispărut sau și-a schimbat numele (id., *ibid.*, p. 34, 35).

Fără îndoială că localitățile menționate sînt mai vechi decît data atestării lor, după cum putem presupune că localitățile în *-ești* erau mai numeroase decît cele înscrise în puținele documente existente din Țara Românească și Moldova, înainte de anul 1400. Documente din Transilvania anterioare secolului al XV-lea sînt mult mai numeroase, însă, așa cum s-a spus, unele localități apar de la început cu nume maghiarizate[18]. Este evident, de pildă, că *Barbfalwa* (1387)[19] reprezintă forma maghiarizată a rom. *Bărbești*[20] (azi *Berbești,* jud. Maramureș). În unele cazuri, deși nu apare numele românesc, în documente se specifică că e vorba de localități românești: „villas nostras olachales. . . *Deszehaza, Hernichhaza*. . ." (1360)[21], forme care redau rom. *Desești, Hărnicești*[22] (jud. Maramureș).

О ДАВНОСТИ ТОПОНИМИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ НА *-ești*

(Резюме)

Наиболее старой местностью на *-ești,* засвидетельствованной в 1351—1352 гг., является *Bădești.* Она существует и ныне в уезде Арджеш.

SUR L'ANCIENNETÉ DES TOPONYMES EN *-ești*

(Résumé)

La plus ancienne localité en *-ești,* attestée en 1351—1352, est *Bădești,* qui existe encore aujourd'hui, dans le département („județ") d'Argeș.

[18] *Art. cit.*, „Cercetări de lingvistică", XII, 1967, p. 290.

[19] *Documenta,* p. 332.

[20] E. Petrovici, *La population de la Transylvanie au XI-e siècle,* extras din „Revue de Transylvanie", X, 1944, p. 28.

[21] *Documenta,* p. 144.

[22] *Ibid.*

DIN ONOMASTICA COMUNEI SCĂRIȘOARA (JUD. ALBA)

de

M. HOMORODEAN și **N. MOCANU**

În aceste note vrem să remarcăm doar cîteva din trăsăturile, mai de seamă, ale onomasticii (antroponimiei și toponimei) din comuna Scărişoara (jud. Alba) și, legate de acestea, să abordăm și unele probleme mai generale, aparținînd acestor domenii. Intenționăm ca, pe viitor, să revenim asupra acestui subiect, aducînd noi precizări sau tratînd alte aspecte[1].

Situată în Țara Moților, această comună se întinde, pe o largă suprafață, de o parte și de alta a văii Arieşului Mare. Este formată din 14 sate și 65 cătune (c r i n g u r i, cum le mai spun uneori localnicii)[2]. Ocupația locuitorilor constă în văsărit și în creșterea vitelor, caracteristice fiindu-le, totodată, peregrinările prin țară, pentru vînzarea vaselor de lemn. Pînă într-un trecut apropiat, Scărişoara, ca și alte localități din Munții Apuseni, se distingea printr-o pronunțată izolare nu numai geografică, ci și socială. Legăturile scărișorenilor cu celelalte regiuni, învecinate sau mai îndepărtate, se rezumau la amintitele peregrinări. Nu se întîlneau nici cazuri de noi veniți, din alte părți; căsătoriile înseşi se făceau între fetele și flăcăii din localitate[3].

Toate acestea au lăsat amprente adînci asupra graiului local, caracterizat, cum se știe, printr-un pronunțat conservatorism: păstrarea rota-

---

[1] Materialul onomastic (nume de persoane și nume de locuri) a fost cules, mai mulți ani de-a rîndul, din registre de stare civilă și de la diverşi informatori, de N. Mocanu, originar din Scărişoara.

[2] Documentele o atestă destul de tîrziu; prima mențiune datează din 1733: *Reul Mare*, în 1850: *Sczerisora* (vezi C o r i o l a n S u c i u, *Dicționar istoric al localităților din Transilvania*, vol. II [București], Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968). Referitor la motivele care au determinat atestările în general tîrzii ale localităților din Munții Apuseni, vezi M. H o m o r o d e a n, *Din trecutul Munților Apuseni. Istoricul comunei Săcătura (Vadu Moților) oglindit în toponimie*, în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai", ser. Philologia, 1967, fasc. 1, p. 106, 107.

[3] Dacă locuitori de aiurea nu s-au așezat în Scărişoara, în schimb un număr însemnat de localnici au întemeiat, după primul război mondial, un sat — Scărișoara Nouă — la nord-est de Pişcolț (jud. Satu Mare) (vezi C o r i o l a n S u c i u, *op. cit.*, p. 109).

cismului este, desigur, una din dovezile cele mai ilustrative în acest sens. De altfel, după cum vom vedea, într-un mod sau altul, aceste stări de lucruri se reflectă și în onomastica din localitate.

Înainte de a trece mai departe, se cuvine o precizare în legătură cu numele comunei. După cum a arătat E Petrovici, *Scara* (ca și *Scăricica, Scărișoara* etc.) sînt, de obicei, nume ale unor trecători înalte (pasuri), aceste nume fiind, prin urmare, sinonime cu *Prislop. Strunga, Șaua, Tarnița* etc.[4]. Semnificativ în acest sens este faptul că și astăzi șoseaua ce face legătura între orașele Cîmpeni și Dr. Petru Groza trece, la vest de Scărișoara, printr-o curmătură înaltă, numită acum *Vîrtop* (: *vîrtop* „adîncitură", „groapă").

A. Supranumele, pus adeseori în corelație cu porecla, nu constituie încă o categorie distinct delimitată în lucrările de antroponomastică românească.

Nu intenționăm ca, în legătură cu această problemă, să intrăm în discuții mai amănunțite. Ne limităm aici să ne referim la un punct de vedere recent exprimat și care aparține lui V. Țîra[5]. Plecînd de la necesitatea fixării unui singur termen pentru exprimarea elementului antroponomastic suplimentar, autorul preferă, în acest sens, termenul de supranume, întrucît, spre deosebire de poreclă, el „are... avantajul de a fi mai general și deci mai cuprinzător, este neechivoc și definește mai precis elementul suplimentar, dar absolut indispensabil din sistemul denominativ popular". Același autor stabilește, în continuare, existența a două categorii de supranume: „*supranume ironice*", care au un pronunțat caracter afectiv și vizează satirizarea, uneori chiar descalificarea celui care le poartă și „*supranume neutre*", lipsite de caracter afectiv, satiric sau ironic, care nu slujesc decît la precizarea identității"[6].

În linii mai generale, cele de pînă acum corespund și părerii noastre[7]. Sîntem de acord, în principiu, cu semnificația dată termenului de supranume, ca și cu cele două categorii de supranume, din cadrul sistemului de denominație popular. Considerăm, de asemenea, că supranumele este constituit din orice element antroponomastic, adăugat la un prenume, în primul rînd în cadrul sistemului de denominație popular, în vederea distingerii mai clare a indivizilor[8]. Opiniem însă, ca amintitele categorii să se numească, poate mai pregnant, supranume subiective, respectiv supranume obiective. Pe lîngă aceasta, credem că categoria din urmă trebuie să cuprindă nu numai „poreclele" lipsite, dintr-un

---

[4] Vezi E. Petrovici, *Nume românești de trecători peste culmi*, în CL, XI, 1966, nr. 1, p. 12.

[5] Vezi V. Țîra, *Supranumele românești din comuna Domașnea (Caraș-Severin)*, în „Analele Universității din Timișoara", seria filologie, VI, 1968, p. 225—230. Vezi, tot aici (p. 226, 227), un succint istoric al discuțiilor în chestiunea care ne preocupă.

[6] *Vezi id., ibid.*, p. 227.

[7] Trebuie să precizăm că, de altfel, la această părere am ajuns în mod independent, cu puțin înainte de a cunoaște contribuția lui V. Țîra.

[8] Considerăm că, în raport cu sistemul de denominație popular, uzul supranumelui oficial este mai puțin obișnuit, mai puțin propriu.

început, de un caracter afectiv, ci și numele de persoană (prenume, hipocoristice), suplimentare, utilizate, de asemenea, numai cu funcție distinctivă[9].

Desigur însă, că o delimitare netă între cele două categorii nu este posibilă, fără o bună cunoaștere a motivelor care au stat la baza creării fiecărui supranume în parte. Or, trebuie să recunoaștem, adeseori acest deziderat este greu de înfăptuit.

Un alt fapt de ordin general asupra căruia vrem să stăruim, este cel privitor la cauzele apariției supranumelor.

De mai multe ori pînă acum s-a specificat că necesitatea supranumelor este determinată — afară de considerente afective, se înțelege — de omonimia nu numai a prenumelor, ci și a numelor de familie[10]. După cum am observat însă, în unele părți ale Transilvaniei — inclusiv în localitatea cercetată — cel puțin pînă într-un trecut apropiat, numele de familie — creație a oficialității — nu avea aproape de loc putere de circulație între locuitorii unuia și aceluiași sat. Pentru mulți dintre aceștia, numele de familie al consătenilor lor era necunoscut, singurul mijloc de identificare rămînînd, în consecință, supranumele. În mod implicit, rezultă din cele de pînă acum că, măcar pe alocuri, numele de familie n-a putut constitui un element important în apariția supranumelor[11].

Luate în ansamblu, supranumele (subiective și obiective) din Scărișoara se deosebesc, cum este și firesc, de cele din alte regiuni, nu atît prin procesul creării sau a modalității lor de evoluție, cît prin mijloacele concrete de exprimare (cuvinte și sensuri sau nume proprii aparținînd cu deosebire Munților Apuseni).

Nu este exclus, totodată, ca numărul apreciabil al supranumelor din această localitate — în raport, se înțelege, cu numărul populației — să se explice, cel puțin în parte, și prin caracterul ei izolat, amintit la începutul articolului. Faptul că din afara așezării n-au putut pătrunde, într-o mai mare proporție, noi prenume a putut determina un fond local de prenume relativ redus, de aici ivindu-se necesitatea unui uz mai larg al acestor elemente antroponomastice suplimentare.

Vom expune, în continuare, în ordine semantică, cîteva supranume — considerate a fi mai ilustrative — din rîndul celor înregistrate de noi. Propriu-zis, vor fi amintite, mai întîi supranumele subiective

---

[9] Ilustrative sînt, pentru semnificația mai restrînsă pe care V. Țîra o dă categoriei de „supranume neutre", cele menționate în *op. cit.*, p. 235, 236.

[10] Vezi, de pildă, Ștefan Pașca, *Nume de persoane și nume de animale în Țara Oltului*, București, 1936, p. 54, 55; I. T. Stan, *Porecle și supranume din comuna Sohodol*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai", series Philologia, 1968, fasc. 1, p. 100,101; V. Țîra, *op. cit.*, p. 288 ș.u.

[11] Vezi, tot în acest sens, și observațiile amănunțite ale acad. Al. Graur (*Nume de persoane*, București, Editura științifică, 1965, p. 89 și urm.). Subliniem, din partea noastră, că această constatare nu prejudiciază vechimea — posibil apreciabilă — a numelor de familie. Este vorba doar de faptul că, datorîndu-se autorităților, deși, create cu ajutorul unor elemente preluate din antroponomastica populară, multă vreme numele de familie n-au fost întrebuințate decît în relațiile cu aceste autorități. Pentru vechimea numelor de familie — în Banat —, vezi V. Ardeleanu, în CL, XIII, 1968, nr. 2, p. 219 și urm.

și apoi cele obiective. În cadrul fiecărei categorii în parte, se vor menționa subcategoriile semantice respective. Ținem să subliniem că nici în cazul materialului nostru nu a fost posibilă, de fiecare dată, o bună cunoaștere a împrejurărilor, a motivelor creării supranumelor. Sînt, pe de o parte, supranume pentru care n-am putut primi nici o explicație; pe de altă parte nu este exclus ca unele dintre explicațiile primite să fie alcătuite ad-hoc de către informatori[12].

Așa fiind, se înțelege că și clasificarea de față nu este lipsită de relativitate.

1. Supranumele subiective. Este vorba, cum am arătat, de supranume care, cel puțin inițial, au avut un (dominant) caracter afectiv. Cum este și firesc, marea lor majoritate au la bază calificative, elemente ale lexicului comun.

a) Supranume referitoare la particularități fizice: *Băbu:* cf. *babă* și *băbăluc*, acesta din urmă cu sensul (întîlnit prin Țara Hațegului și prin părțile învecinate) de „personaj imaginar cu care se sperie copii" (DA)[13]; *Borzác* („negricios"): cf. *borz, bo(a)rză* „zbîrlit, zborșit, răsfirat, înfoiat"; „ființă imaginară cu care se sperie copii"; *borză* „insectă cu mustăți, gîndac negru" (Pașca, *N.P.* 185, s.v. Borzea); cf. însă și n.p. *Borza;* pentru suf. *-ac* (dim. și augm.), cf. *Buhac* (<*buhă*) (Pașca, ibid. 136), *Bălac, Ionac, Năstac,* n. top. *Albac,* sat în Munții Apuseni (DOR, p. LIV, 180, s.v. Alb); *Cioarfa* („plin la obraji"): *cioarfă* „căpățînă de varză" (S); *Ciomplea: ciomp* („bucată din trunchiul unui arbore sau dintr-o tufă, rămasă cu rădăcina în pămînt, după ce i s-au tăiat ramurile"; „cotorul știuletelui de porumb" DM) + suf. antrop. *-lea* (cf. DOR, p. LXII); *Clociumb* („ciung"): *clociumb* „cioată, buturugă" (cf. DM); *Curtu:* cf. *curt, -ă* „(Ban., Trans.; mai ales despre cîini și găini) cu coada scurtă, tăiată, ciuntată; fără coadă" (DA); *Drui* („scurt și gros"): *drui* „lemn gros și tăiat scurt „(S; cf. Todoran, *Gl.*); *Foiéș: foi* („burtă (mai ales la animale)" S) + suf. dim. *-éș* (?); cf. *Andrieș, Niculăieș, Pîrceș* (Pașca *N.P.* 142); *Gut: gut* „bolnav" (S); cf. *gutá* „a (se) îmbolnăvi" (S); *Hița* („bătrîn; slab, de-abia merge"): *hîță (de cal)* „cal foarte slab și bătrîn" (S; cf. Pașca, *N.P.* 253, s.v. Hîțe); *Pleórtea [Pliórtia]:* cf. *pleortos, -oasă* „(despre oameni) cu buzele mari; buzat" (S); *Potoroanca* („tare înalt; i se zice, mai

---

[12] Nu este mai puțin adevărat că și acest gen de explicații are o utilitate: oferă indicii asupra „mentalității antroponomastice", asupra modalității generale de creare a supranumelor.

[13] Între paranteze și ghilimele sînt date explicațiile informatorilor pentru supranumele respectiv. Acolo unde aceste explicații sînt suficiente, nu se mai menționează, în continuare, termenul comun. Abrevierea *S* (= Scărișoara) indică definiții ale unor astfel de termeni, formulate de informatori. Alte abrevieri folosite în listele de supranume: DA = *Dicționarul limbii române,* tom. I-, București, 1913—1937; DM = *Dicționarul limbii române moderne,* București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1958; DOR = N. A. Constantinescu, *Dicționar onomastic românesc,* București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1963; Pașca, *N.P.* = Ștefan Pașca, *Nume de persoane și nume de animale..;* Todoran, *Gl.* = Romulus Todoran, *Mic glosar dialectal...,* Cluj, 1949.

de de mult, şi L u n g u"): *potoroancă*, calificativ dat unei persoane sau unui lucru care se distinge prin lungime: *o potoroancă de bîtă* (S); *Şindíla:* („slab"): *şindîlă* „şindrilă"; *Ţapu* („purta bărbiţă"); *Vîja:* cf. *vîj* „(ironic) bătrîn".

b) Supranume referitoare la particularităţi psihice: *Burdúna* („vorbeşte gros"): *burdună* „contrabas; g o r d u n ă" (S); *Ciul* („prostănac"): *ciul* şi cu sensul de „om într-o ureche; ţicnit" (S); *Degraba* („încet la vorbă şi la lucru"): adv. *degrabă* (în sens ironic); *Dod: dod, -ă (dud, -ă)* „prost" (S); *Jabra* („certăreţ"): *jabră* „javră"; *Lúciu* („umbla curat îmbrăcat"): cf. *luciá* (r e f l.) „a-şi curăţa, a-şi peria hainele; a se pieptăna" (S); *Pásnea* [*Pásńa*]; cf. *pasăne*, (< *pasăre*, prin hiperurbanism, determinat de regresul rotacismului) şi *pasanos, -oasă* „copilăros" (S); *Tiz* („mic şi tare o c o ş [= isteţ]"): *tiz* „copil neastîmpărat"; „om mic de stat şi isteţ, descurcăreţ" (S); *Tocotéle [Tocoťéle]:* cf. *tocotí* „a bate din gură" (S).

c) Supranume care exprimă starea socială: *Cocioaba* („tare sărac; sta într-o c o c i o a b ă"); *Foltáş:* cf. *folt* „(Transilv. de nord şi vest) petec, zdreanţă, făşie" (< magh. *folt*) (DA); *Nemeş: nemeş* (aici, poate, ironic); *Peticuţ:* dim. al lui *petic; Piru:* subst. *pir* „*sărac*" (S).

d) Supranume care exprimă unele asemănări cu alte persoane sau care sînt formate de la nume de animale: *Dahîndăr* (după un sas din Cîlnic-Alba); *Mójar:* nume de animal (S).

2. S u p r a n u m e o b i e c t i v e. Lipsite de la început de un caracter afectiv, ele au avut tot timpul, cum am văzut, numai funcţie distinctivă. Au la bază, într-o mai mică măsură, elemente ale lexicului comun; cea mai mare parte sînt formate de la nume de persoane (prenume, hipocoristice). S-ar putea spune că, prin modul de formare, acestea din urmă sînt supranumele populare care se aseamănă cel mai mult cu numele de familie. Într-adevăr, şi într-un caz şi în celălalt, avem a face, pe de o parte cu elemente care, în marea lor majoritate şi-au pierdut orice semnificaţie, iar pe de altă parte, cu o exprimare mai pregnantă a apartenenţei familiale a individului (cf. de ex., supranumele G h e o r g h e *a lui Simion* şi numele de familie G h e o r g h e *Simionescu*).

a) Supranume care arată ocupaţia: *Boaríţa* („nevasta b o a r u l u i"); *Plevaru: plevar* „tinichigiu"; *Şofél: şofel* „un fel de ciubăr" (S); cu aluzie, deci, la ocupaţia văsăritului.

b) Supranume care arată provenienţa locală: *Mărgineanu* („avea casa într-o m a r g i n e de pădure"); *Negreanu* („venit dintr-o comună vecină, N e a g r a"); *Vidreana* („venită din comuna Vidra")[14].

c) Supranume provenite de la prenume, hipocoristice. În localitatea cercetată, ele marchează, fie descendenţa, fie „apartenenţa" economică de un membru al familiei (soţie, soţ, socru etc.); de ex.: I o s i f u *Oanii*

---

[14] Următoarelor supranume, bazate pe termeni comuni, nu li s-a putut preciza mobilul creării: *Bohólt: boholt* „(la moţi) furtună mare" (DA); *Codoróş: codoroş* „pasăre mică, migratoare, cu coada de un roşu aprins" (DA); *Ghinghinea; Piţînac* sau *Piţînoacă:* cf. *piţîn* „puţin" (S); *Vólta:* cf. *voltá* „a rostogoli, a răsturna; a feri ceva din drum" (cf. it. *volta* „întoarcere, învîrtire", pătruns în graiul local prin intermediul terminologiei forestiere sau miniere); *Voltúşe:* cf. *Volta.*

(după tată), G h e o r g h e *a Gaftii*, T r a i a n u *Zenovii* (după soție), I o s i f u *lu Gheorghe a Rusandii* (după socru) etc. Iată cîteva din prenumele și hipocoristicele care apar în astfel de împrejurări. Mai întîi prenume: *Arsene, Axente, Crăciun, Gaftea, Ignat, Miron, Rovin, Samfira, Sîntion, Terențe* etc. Hipocoristice: *Culéș* (< *Nicul(ăi)eș; Culici* (< *Niculici*); *Gheoara* (< *Gheorghe*); *Onílă* (< *Ionilă*); *Pașcuț* (< *Pașc(u*), *Tilea* (< *Pantelimon*); *Tolea* (< *Apostol*); *Vila* (< *Gavrila*) etc.[15].

B. N u m e l e s a t e l o r ș i c r î n g u r i l o r. Ca și în cazul altor localități ale Munților Apuseni, toponimia Scărișoarei abundă în numiri privitoare la defrișări și, cu deosebire, în numiri bazate pe nume de persoană. Explicația este, desigur, una și aceeași: faptul că, pînă într-un trecut nu prea îndepărtat, mare parte a vieții social-economice din această regiune s-a desfășurat într-o strînsă conexiune cu defrișările și cu roirile locale de populație[16]. Ca o ilustrare a stărilor de lucruri de pe teritoriul Scărișoarei, menționăm că, din totalul de 65 de numiri de crînguri și de sate, 56 sînt formate de la nume de persoană, 4 se referă la defrișări *(Runcu, După Runc, Runculeu, Prelucă)* și 2, la forme de teren *(Lespezea* și *Pe Coastă);* în sfîrșit, una, cu semnificație incertă *(Sfoartea).* Cît despre numele comunei, *Scărișoara,* a fost vorba în prima parte a articolului.

Considerate din punct de vedere gramatical, majoritatea (adică 38 din cele 56 de numiri topice sînt formații în *-ești* (cf. *Brezești* < B r e a z u; *Florești* < F l o r e a; *Ivănești* < I v a n; *Pleșești* < P l e ș a; *Vesești* < V e s a etc.); 16 sînt forme de pl., nederivate (cf. *Bugăi* < *Buga, Daralăi* < *Daralău, Șofei* < *Șofel* etc.), o formă derivată în *-ari* (*Rabușcari* < *Rabușca*) și o formă de sg. *(La Harhúlea).*

Cele mai multe elemente antroponomastice corespunzătoare acestor numiri topice sînt supranume; ceva mai puține sînt nume de familii.

Provin numirile topice în discuție din nume de familie sau din supranume? Se știe că numele de așezări (cătune, sate etc.) create de la nume de persoană, păstrează sub această formă (adică de sg., pl. sau, mai ales, de derivate, la pl., cu suf. *-ești, -eni* etc.) numele celui care a întemeiat sau a stăpînit odinioară așezarea respectivă[17]. În cazul numirilor din Scărișoara, este vorba, evident, de numele strămoșului (considerat ca întemeietor al crîngului respectiv). Dată fiind infima putere de circulație a numelor de familie, remarcată mai sus, credem că marea majoritate a satelor și crîngurilor din Scărișoara sînt numite, în fapt, după s u p r a n u m e l e ascendenților. Cazurile de identitate actuală dintre numele unor crînguri și numele de familie al locuitorilor (cf. și exemplul

---

[15] Îndeosebi în legătură cu aceste supranume se pune și problema — mai generală — a modalității creării și evoluției sistemului de denominație popular, ca și a influenței acestui sistem asupra sistemului oficial de denominație (în speță, a numelui de familie). Toate aceste aspecte, mai puțin cercetate pînă acum, merită a fi analizate într-o serie de viitoare lucrări.

[16] Vezi detalii, inclusiv bibliografice, privind acest aspect, la M i r c e a H o m o r o d e a n, art. citat.

[17] Vezi acad. I o r g u I o r d a n, *Toponimie românească,* București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1963, p. 157 și urm.

citat de E. Petrovici, după care locuitorii crîngului *Păşceşti* din Scărişoara au numele de familie *Paşca*)[18] se pot explica şi prin păstrarea, pînă azi, sub forma numelui de familie a vechiului supranume. Se ştie, doar, că sistemul de denominaţie oficial este mult mai rigid, mai puţin supus schimbărilor, decît cel popular.

În altă ordine de idei, remarcăm faptul, interesant, că, cu tot numărul mare al numelor de crînguri şi sate, formate prin derivare cu suf. *-eşti*, supranumele sau numele de familie în *-esc(u)* lipsesc cu desăvîrşire în Scărişoara. Acest caz ar putea proba că, pe alocuri, formaţiile toponimice în *-eşti* au precedat pe cele antroponomastice (oficiale?) în *-esc(cu)*[19].

ИЗ ОНОМАСТИКИ СЕЛА СКЭРИШОАРА (УЕЗД АЛБА)

(Резюме)

Авторы статьи, исходя из богатого материала, собранного на местах, отмечают ряд фактов общего и частного порядка в связи с названиями лиц и мест исследованной местности.

После попытки установления нового разграничения понятия прозвища, авторы выявляют зависимость появления прозвищ от числа и частотности имён, а также тесную связь, которая существует между прозвищем, с одной стороны, и названием деревень и хуторов села Скэришоара, с другой стороны.

FROM THE ONOMASTICS OF SCĂRIŞOARA VILLAGE (ALBA DISTRICT)

(Summary)

Using a rich material collected in this village the authors have noticed a series of facts both of a general and particular nature regarding the names of persons and places in Scărişoara.

After attempting a new delimitation of the concept of appelation, the authors emphasize that the formation of appelations depends on the number and frequency of Christian names and point out the close relationship existing between appelations on the one hand, and the names of hamlets of Scărişoara village on the other.

---

[18] Vezi Emil Petrovici, *Istoria poporului român oglindită în toponimie*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1964, p. 33.

[19] Vezi, în acest sens, şi observaţia acad. Iorgu Iordan, după care „*Bălcescu* este originar din *Bălceşti*..., nu dintr-un strămoş *Balcu* (sau *Bîlcu*), care va fi existat, probabil, odinioară, ca stăpîn sau întemeietor al satului în discuţie" (*ibid.*, 159).

OBSERVAŢII ASUPRA PRONUMELUI POSESIV

de

G. GRUIŢĂ

Pronumele posesiv ridică unele probleme, fapt oglindit şi de locul pe care-l ocupă în literatura românească de specialitate discuţia cu privire la această subclasă de cuvinte[1].

Cînd este vorba de aşa-zisul adjectiv posesiv, tot mai multe luări de atitudine sînt pentru recunoaşterea calităţii de pronume a acestuia, indiferent de modul cum este folosit[2]. În ceea ce priveşte pronumele posesiv propriu-zis, întrebările se pun în legătură cu natura, rolul şi importanţa celor două elemente componente ale sale. Ideea că *al* (şi variantele sale) este pronume cîştigă teren[3]. Recunoaşterea acestui lucru obligă la acceptarea părerii că *meu, tău, său* etc. se folosesc întotdeauna după un substantiv sau un pronume (exceptînd prepoziţiile şi locuţiunile prepoziţionale care cer genitivul, unde substantivul există în prepoziţie, locuţiune

---

[1] Cf. Mircea Zdrenghea, *Adjective determinative sau pronume (posesive, interogative-relative, demonstrative şi nehotărîte)?* în LR, IV, 1955 nr. 4, p. 83—90; M. Manoliu, *Articolul posesiv în româna contemporană,* în SCL, XV, 1964 nr. 1, p. 69—76; Mircea Zdrenghea, *Articol sau pronume?* în „Omagiu lui Al. Rosetti", Bucureşti, 1966, p. 1029—1032; M. Manoliu, *Genitivul pronumelui personal în limba română contemporană,* în „Elemente de lingvistică structurală", Bucureşti, 1967, p. 274—290; Valeria Guţu Romalo, *Articolul şi categoria determinării în limba română actuală,* în „Elemente de lingvistică structurală", Bucureşti, 1967, p. 255—237; Mircea Zdrenghea, *Există adjective posesive în limbile romanice?* în CL, XIII, 1967, nr. 1, p. 81—88; Maria Manoliu Manea, *Sistematica substitutelor din româna contemporană standard,* Bucureşti, 1968, p. 48—75.

[2] Cf. mai ales Mircea Zdrenghea, *Există adjective posesive în limbile romanice?* în rev. citată, p. 87, unde se arată că „ele ţin locul numelui posesorului şi deci sînt pronume". Maria Manoliu Manea, *Sistematica substitutelor ...,* p. 49, 63, aplicînd metoda analizei distribuţionale, arată că posesivele nu pot fi considerate niciodată adjective, diferă ca distribuţie de acestea, avînd în schimb aceeaşi distribuţie cu pronumele personal în genitiv.

[3] Ideea este mai veche, dar a fost reluată şi demonstrată, prin metode diferite, de Mircea Zdrenghea şi M. Manoliu (Cf. Mircea Zdrenghea, *Articol sau pronume?* în rev. citată; Maria Manoliu Manea, *Sistematica substitutelor ....,* p. 70).

sau acționează presiunea sistemului). Prin urmare, dispare argumentul prin care se justifica de obicei interpretarea acestor cuvinte o dată ca pronume, altă dată ca adjective. Se tinde spre acceptarea lor numai ca pronume, pentru aceasta pledînd atît rezultatele unor cercetări bazate pe metodele tradiționale[4], cît și acelea ale cercetărilor făcute cu ajutorul unor metode noi de abordare a realității lingvistice[5].

Deocamdată, *Gramatica Academiei*, și în ediția a doua, tratează acest pronume mergînd pe linia gramaticilor anterioare[6]. Bineînțeles, manualele școlare, credincioase tratatului amintit, fac același lucru[7].

În rîndurile care urmează nu ne propunem neapărat să discutăm justețea sau injustețea acestei poziții, ci să scoatem în evidență unele inconsecvențe și contradicții, păgubitoare și derutante mai ales în procesul de predare a gramaticii în școală.

O asemenea nedumerire apare în legătură cu persoana acestui pronume. Se susține că el are cele trei persoane[8]. Așa stînd lucrurile, atunci cînd avem un subiect exprimat prin pronume posesiv[9] de persoana întîi sau a doua, în mod obligator predicatul trebuie să stea la aceeași persoană, aplicîndu-se legea acordului. În realitate, lucrurile stau altfel; totdeauna predicatul se pune, în asemenea împrejurări, la persoana a treia:

Ai mei pierduți sînt, pașă, toți (Coșbuc, *Pașa Hassan*),
Al tău e roșu etc.

Faptul se explică prin aceea că acordul se face cu *al* (și variantele sale), nu cu *meu, tău, său* etc., ceea ce arată importanța acestui cuvînt în raport cu subordonatul său. Acest fel de acord nu mai permite dubiu asupra caracterului pronominal al așa-zisului articol genitival.

Așadar, ceea ce numește gramatica prin pronume posesiv este un grup de două pronume, lucru pe care l-au mai spus și alții, dar pentru care am adus un argument în plus. Dacă vom continua să luăm acest grup împreună, va trebui să-i aplicăm același tratament ca oricărui cuvînt compus prin alăturare. Se știe că atunci cînd caracterizăm un astfel de cuvînt compus, ca ansamblu, o facem avînd în vedere categoriile gramaticale ale termenului regent din grupare. În exemplul *Ciubotica-cucului este frumoasă, ciubotica-cucului,* cuvînt compus, are, ca ansamblu, genul, numărul și cazul lui *ciubotica,* dovadă fiind modul cum se acordă numele predicativ *frumoasă,* neglijînd genul, numărul și cazul termenului subordonat al cuvîntului compus *(cucului).*

---

[4] Cf. Mircea Zdrenghea, toate lucrările citate.

[5] Cf. Maria Manoliu, toate lucrările citate.

[6] Cf. vol. I, p. 155—160.

[7] Cf., de pildă, *Gramatica limbii române, Manual pentru liceele pedagogice,* (anii I și II), București, 1967, p. 105—109.

[8] *Gramatica limbii române*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 155.

[9] Toate gramaticile susțin existența subiectului exprimat prin pronume posesiv (Cf. *Gramatica limbii române,* ed. a II-a, vol. II, p. 88), deși în asemenea cazuri adevăratul subiect este tocmai ceea ce numim „articol genitival care însoțește pronumele posesiv". Acordul demonstrează aceasta.

În grupul de pronume *al meu* etc., termenul regent este totdeauna *al* (şi variantele sale), deşi gramaticile nu-i rezervă decît rolul de „însoţitor“[10], iar Tiktin renunţă chiar la a-l mai scrie cînd dă tabloul pronumelui posesiv pe persoane[11]. *Al, a, ai, ale* nu pot avea decît persoana a treia, de aceea, atîta timp cît analizăm cele două cuvinte ca o unitate (*al* + *meu* etc.), nu credem că e corectă aserţiunea că pronumele posesive au cele trei persoane, orientîndu-ne după termenul subordonat al ansamblului. Fără îndoială, mult mai rezonabilă ar fi tratarea celor două pronume separat, ceea ce sperăm că într-o nouă ediţie *Gramatica Academiei* va face. Atunci se va putea uşor preciza că pronumele care înlocuieşte obiectul posedat are o singură persoană, a treia, iar cel care ţine locul posesorului, trei persoane. Acesta din urmă, îndeplinind totdeauna funcţia de atribut pronominal pe lîngă un substantiv sau pronume (exceptînd cazul folosirii lui după prepoziţie), nu afectează acordul în persoană dintre regentul său şi predicat.

ОТНОСИТЕЛЬНО ПРИТЯЖАТЕЛЬНОГО МЕСТОИМЕНИЯ

(Резюме)

Автор аргументирует идею о том, что притяжательное местоимение, как оно рассматривается *Грамматикой румынского языка* (*al meu* и т.д.), имеет лишь третье лицо. Доказательством является способ согласования в лице подлежащего, выраженного притяжательным местоимением, со сказуемым: сказуемое всегда ставится в третьем лице (напр. *Al meu citeşte*). Объяснение — следующее: *al* (и его варианты), местоимение третьего лица, является управляющим термином в сложном слове называемом притяжательным местоимением, имеющем решающую роль в определении лица в целом. Наиболее подходящим было бы рассмотрение этих местоимений в отдельности. Местоимение, замещающее обладаемый предмет является местоимением третьего лица, а местоимение, замещающее обладателя, может иметь, однако, все три лица.

OBSERVATIONS SUR LE PRONOM POSSESSIF

(Résumé)

L'auteur soutient la thèse que le pronom possessif, tel qu'il est traité dans *Gramatica limbii române* de l'Académie (*al meu* etc.), ne possède qu'une personne: la troisième. La preuve en est la façon dont se fait l'accord en personne entre le sujet exprimé par le pronom possessif et le prédicat: celui-ci se met toujours à la troisième personne (ex. *Al meu citeşte*). L'explication en est que *al* (et ses variantes), pronom de la 3-e personne, est le terme régent dans le mot composé nommé pronom possessif et décide de la personne de l'ensemble. Il serait plus plausible de traiter séparément les deux pronoms liés en une locution; celui qui tient la place de l'objet possédé est de la troisième personne, mais celui qui tient la place du possesseur peut avoir n'importe laquelle des trois personnes.

---

[10] În *Gramatica limbii române*, ed. a II-a, vol. II, p. 155, se afirmă clar: „Pronumele posesiv este totdeauna *însoţit* (— s.n.) de articolul posesiv *al, a, al, ale*“.

[11] Cf. H. Tiktin, *Gramatica română, Etimologia şi sintaxa,* Ediţia a III-a revăzută de I. A. Candrea, Bucureşti, 1945, p. 74.

LABORATORUL DE FONETICĂ ŞI MODERNIZAREA PREDĂRII DISCIPLINELOR FILOLOGICE

de

I. T. STAN

Secolul al XX-lea se caracterizează printr-un larg şi profund proces de căutări şi înnoiri, printr-o vertiginoasă acumulare de cunoştinţe în toate domeniile, printr-un permanent schimb de valori materiale şi spirituale, prin numeroase contacte internaţionale de multiple feluri. Dar, pentru a lua act de valorile umane în continuă creştere şi pentru a putea fi prezent în circuitul lor, se impune cu necesitate posedarea unui număr cît mai mare de limbi străine şi o asiduă muncă de selectare şi ierarhizare, în vederea transmiterii lor noilor generaţii. Transmiterea cunoştinţelor realizîndu-se în primul rînd prin intermediul şcolii, străduinţele pedagogilor şi psihologilor, lingviştilor şi literaţilor, ale tuturor acelora care au tangenţă cu şcoala de a moderniza învăţămîntul în aşa fel încît el să fie un proces de permanentă adaptare la cerinţele epocii în care trăim, dar şi ale celei viitoare, se cer a fi considerate de primă importanţă.

Actul modernizării învăţămîntului nu implică numai introducerea unor noi metode în predare bazate pe unele realizări ale ştiinţei şi tehnicii, ci operaţii mult mai vaste, referitoare la conţinut, organizare, mijloace etc.

În România sînt bine cunoscute eforturile pentru adaptarea învăţămîntului de toate gradele la cerinţele actuale, pentru reînnodarea lui la tradiţiile progresiste ale şcolii româneşti din trecut, pentru asigurarea condiţiilor optime de activitate în toate unităţile de învăţămînt. Crearea celor două noi universităţi — la Timişoara şi Craiova —, a institutelor pedagogice în principalele oraşe ale ţării, dotarea bibliotecilor cu cele mai recente apariţii din ţară şi din străinătate, trimiterea anuală a sute de studenţi şi cadre didactice peste hotare, o serie de îmbunătăţiri aduse planurilor de învăţămînt, o mai largă autonomie universitară sînt numai cîteva dintre măsurile luate în ultimul timp pentru dezvoltarea şi modernizarea învăţămîntului universitar, fără a mai aminti şi multiplele îmbunătăţiri aduse învăţămîntului liceal şi general.

Universitatea clujeană, care își aniversează anul acesta o jumătate de secol de învățămînt în limba română, și-a reliefat faima nu numai în țară, ci și peste hotare, atît prin prestigioasele personalități care au slujit-o sau o slujesc, prin contribuția adusă la dezvoltarea științelor matematice, fizice, chimice, biologice, filozofice, filologice ș.a., cît și prin miile de specialiști care au crescut pe băncile ei.

Realizările obținute de Universitatea clujeană sînt datorate și condițiilor create, prin investiții de sute de milioane de lei, atît pentru munca didactică, cît și pentru munca de cercetare, prin construirea și utilarea unor laboratoare ca cel de corp solid, de chimie, de fiziologia animalelor, de psihologie, de cineficare etc., unde cadrele didactice și studenții pătrund tainele încă ascunse ale materiei.

Ca rod al importanței ce se acordă disciplinelor filologice și în primul rînd al accentului care se pune pe însușirea limbilor străine, a luat ființă în anul 1963 și Laboratorul de fonetică al Facultății de filologie, a cărui destinație este de a deservi întregul proces de învățămînt din facultate, aici fiind concentrate toate materialele și mijloacele tehnice, și de a constitui un cadru adecvat al muncii permanente de modernizare a predării limbilor străine, prin utilizarea din ce în ce mai largă a mijloacelor tehnice audio-vizuale; o importanță cuvenită se acordă și cercetărilor fonetice și posibilității utilizării foneticii experimentale în accelerarea procesului de însușire a unei limbi străine.

În stadiul său final, Laboratorul de fonetică va ocupa o întreagă aripă a etajului al II-lea din clădirea Facultății de filologie, dispunînd de 12 săli.

Pe lîngă laborator funcționează un colectiv alcătuit din cadre didactice specializate în predarea foneticii limbilor străine care, periodic, organizează ședințe de comunicări axate pe probleme de fonetică și fonologie și pe metodica predării limbilor străine, în general, și pe predarea limbilor străine în condiții de laborator, în special. Remarcăm în acest sens comunicările prezentate de: prof. univ. dr. doc. Henri Jacquier, *Urmările noilor pronunțări din franceza familiară pentru estetica limbii;* lector dr. Alexe Bán, *Cu privire la bazele lingvistice ale predării foneticii limbii ruse*[1] și *Rolul gramaticii în însușirea limbilor străine;* lector Aurel Curtui, *Despre metodele de muncă cu studenții în universitățile engleze;* lector Margareta Szilágyi și Carmen Suciu, *Cu privire la unitățile suprasegmentale în limba germană;* asistent Aurel Trofin, *Cu privire la predarea formelor slabe ale cuvintelor limbii engleze în condiții de laborator;* asistent Ion Teodor Stan, *Despre laboratoarele lingvistice și metodica muncii în laboratoarele lingvistice și Fonetica și fonologia în „Revue de linguistique appliquée“.*

Experiențe interesante în legătură cu predarea limbii engleze în condiții de laborator a efectuat asistentul Aurel Trofin. Rezultatele sînt concretizate în articolele: *Rolul laboratorului de limbă în cadrul cursului*

---

[1] Publicat în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai“, Series Philologia, Fasciculus 2, 1967, p. 97—113.

practic: recunoaşterea şi producerea fenomenelor, elemente de bază în însuşirea celei de-a doua limbi[2] şi *Recunoaşterea şi producerea structurilor sintactice*[3].

Pe măsura înzestrării laboratorului nostru cu aparatură se vor efectua şi cercetări experimentale de fonetică şi fonologie. Deja sînt în curs de a fi utilizate o serie de aparate ca: osciloscopul de joasă frecvenţă, pentru determinarea trăsăturilor acustice ale sunetelor limbii române în comparaţie cu cele ale limbilor străine predate în facultatea noastră, chimograful electric adaptat la înregistrări electromagnetice, pentru studierea modului de articulaţie a sunetelor, palatograful cu oglinzi, construit în laboratorul nostru, pentru studierea poziţiei organelor de articulaţie, aparatele de filmat şi foto, pentru filmarea şi fotografierea organelor de articulaţie interioare şi exterioare etc.

Laboratorul de fonetică deserveşte prin aparatură, asistenţă tehnică şi înregistrări colectivul de dialectologie din cadrul Catedrei de limba română, atît în laborator cît şi în deplasările pe teren, şi pe cel de folclorişti din cadrul Catedrei de literatură. Un sprijin preţios acordă Laboratorul de fonetică şi cercurilor ştiinţifice studenţeşti, în special în efectuarea diferitelor anchete dialectale sau folclorice.

În sălile Laboratorului de fonetică se desfăşoară săptămînal o activitate didactică de peste 100 de ore cu studenţii de la cursurile de zi şi serale, iar un număr apreciabil de studenţi utilizează cabinele de studiu individual, în scopul perfecţionării pronunţării în diferite limbi străine.

Ce oferă Laboratorul de fonetică studenţilor şi cadrelor didactice în plus faţă de o sală obişnuită? a) Posedînd zeci de mii de metri de bandă magnetică cu înregistrări în limbile engleză, rusă, franceză, germană, italiană şi spaniolă, studenţii pot învăţa o limbă străină autentică, cu o pronunţare ireproşabilă; b) un număr considerabil de opere ale unor autori clasici şi moderni; c) modele ireproşabile ale unei vorbiri curente; d) crearea mediului natural al limbii ce se predă; e) dacă în condiţii obişnuite unui student îi revine foarte puţin timp pentru a vorbi în limba străină, în condiţii de laborator timpul de vorbire se măreşte în mod considerabil; f) posibilitatea muncii diferenţiate cu studenţii unei grupe, prin programe de lucru diferite; g) posibilitatea îmbinării metodelor tradiţionale cu cele moderne; h) posibilitatea de a-şi crea aşa-numitele „automatisme de limbă“, atît de necesare în conversaţii, prin sălile cu semicabine sau în cabinele de studiu individual; i) alternarea mijloacelor auditive cu cele vizuale sau utilizarea lor simultană; j) apariţia unei emulaţii între studenţi, din dorinţa perfecţionării pronunţării, fenomen uşor de explicat, ei auzindu-şi vocea înregistrată pe bandă; k) ridicarea pe o treaptă calitativ superioară a muncii individuale a studenţilor la lecţii; l) un plus de temeritate în conversaţiile în limbile străine, mai ales pentru studenţii din primii ani.

---

[2] Vezi „Studia Universitatis Babeş-Bolyai“, Series Philologia, Fasciculus 2, 1968, p. 109—114.

[3] *Ibidem,* Fasciculus 1, 1969.

Rezultatele utilizării Laboratorului de fonetică sînt vizibile în primul rînd prin faptul că în ultimii ani studenții noștri, la absolvire, vorbesc curent limbile străine studiate, au o rostire mai bună, cunoștințele lor despre limba respectivă fiind din ce în ce mai profunde. În al doilea rînd, viitorii profesori de limbi străine sînt familiarizați cu mijloacele tehnice audio-vizuale, cu metodele și procedeele utilizate în laborator, ceea ce le va fi de un real folos în cariera lor didactică.

Reliefînd cîteva aspecte din activitatea Laboratorului de fonetică, considerăm util să arătăm că posibilitățile pe care le oferă Laboratorul nostru în predarea literaturilor română și străine nu sînt valorificate în suficientă măsură. Mijloacele tehnice auditive, ca discul, magnetofonul, radioul, mijloacele tehnice vizuale, ca diapozitivul și diafilmul, mijloacele tehnice audio-vizuale, ca filmul și televizorul, ar putea fi utilizate cu mult succes atît la orele de curs cît și la cele de seminar ca auxiliare de nădejde în munca cadrelor didactice. Prezentarea unor înregistrări de teatru, poezie sau proză ca exemplificări, a unor pagini de manuscris, a biografiilor scriitorilor, cu mediul în care au crescut și activat, fixate pe diafilmele din dotarea laboratorului, a unor facsimile, fotografii etc. ar spori, considerăm noi, interesul studenților pentru cursuri și seminarii, ele îmbogățind gama de metode și procedee utilizate pînă acum, aducînd și „noul" pe care îl reclamă învățămîntul modern.

Avantajele utilizării mijloacelor tehnice audio-vizuale în predarea literaturii sînt evidente și prin faptul că se acționează asupra studenților și prin impresii senzoriale, care sînt mult mai puternice, nu numai prin reprezentări, ca în cazul lecturii[4].

*

În ultimii ani, numărul laboratoarelor cu profil filologic, indiferent dacă se numesc lingvistice, fonetice, de limbă sau audio-vizuale, a crescut tot mai mult, atît în învățămîntul universitar cît și în cel liceal.

Astfel, în echiparea laboratoarelor universitare va trebui să se țină seama de faptul că cei mai mulți dintre studenții noștri provin din licee dotate cu laboratoare fonetice moderne, cu largi posibilități de utilizare, iar în activitatea practică ar trebui să se lucreze cu grupe mai reduse de studenți, mărindu-se în schimb randamentul muncii.

De asemenea, va trebui să se depună eforturi și mai susținute pentru utilizarea în munca de laborator a celor mai adecvate metode și procedee; legat de aceasta, sînt necesare și contacte mai strînse cu laboratoare de prestigiu din alte țări și un schimb mai viu de lucrări de specialitate.

Colectivele de cadre didactice de pe lîngă astfel de laboratoare ar trebui să-și propună, în mod planificat, teme de cercetare, a căror finalitate să se reflecte în elaborarea de programe adecvate muncii în asemenea condiții și de manuale.

---

[4] Vezi și Alexandrina Darie, *Folosirea mijloacelor tehnice audio-vizuale în predarea literaturii*, în „Limbă și literatură", vol. XIII, 1967, p. 173—185.

Nu este lipsit de importanță dacă semnalăm și opinia unor cadre didactice care, chiar dacă nu au predat nici o oră în condiții de laborator, neagă eficiența laboratoarelor lingvistice și a noilor metode bazate pe utilizarea mijloacelor audio-vizuale. Unele cadre didactice, chiar dacă pornesc cu mult entuziasm în utilizarea acestora, neobținînd rezultate imediate, renunță foarte ușor la ele, afirmînd că mijloacele tradiționale sînt mai bune. Aici intervine ceea ce se subliniază în toată literatura de specialitate: rolul profesorului, care în noile condiții de predare nu scade ci, dimpotrivă, crește și mai mult. Predarea limbilor străine în condiții de laborator nu reduce activitatea cadrului didactic, ci îi cere eforturi suplimentare, în comparație cu predarea în condiții obișnuite. E suficient doar să arătăm necesitatea de a întocmi programe de lucru diferențiate pentru studenții unei grupe. Oricît am lăsa un student în fața magnetofonului, el nu va obține succese deosebite dacă nu se va încadra într-un program bine stabilit, program care trebuie îndeplinit sub conducerea directă a cadrului didactic. Totul depinde de priceperea cadrului didactic în a întocmi programul de lucru, în a-l face accesibil studenților, în a urmări pas cu pas progresele lor. Și în laboratoarele lingvistice, ca și aiurea, tehnica se află în slujba omului și nu viceversa.

Ca o concluzie la cele inserate mai sus, considerăm util să cităm cuvintele lui René Vettier, director onorific al Școlii Normale Superioare de la Saint-Cloud: „. . . va trebui să admitem ca un adevăr indiscutabil că o limbă vie nu poate fi învățată fără laborator, la fel ca și chimia sau fizica“[5], pe care ni le însușim în întregime.

ФОНЕТИЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ И МОДЕРНИЗАЦИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

(Резюме)

В связи с пятидесятилетием румынской учёбы в Клужском университете, автор приводит несколько аспектов дидактической и научной деятельности фонетической лаборатории филологического факультета в Клуже.

Подчёркивается вклад, вносимый фонетической лабораторией в модернизацию преподавания иностранных языков, и возможности, предоставляемые этой лабораторией процессу модернизации преподавания литературы.

Автор вносит и некоторые предложения общего значения, которые, по его мнению, привели бы к улучшению работы в рамках лингвистических лабораторий нашей страны.

THE LANGUAGE LABORATORY AND THE TEACHING OF PHILOLOGICAL BRANCHES BY MODERN MEANS

(Summary)

On the occasion of the 50th anniversary of the foundation of the Romanian learning in the University of Cluj the author presents some aspects concerning the scientific and teaching activities of the Language Laboratory of the Philological Faculty.

---

[5] *Mijloace tehnice audio-vizuale în slujba învățămîntului, București,* 1966, p. 13.

The author stresses the contribution of this laboratory in modernizing the foreign language teaching and also the possibilities it offers for using up-to-date methods in the teaching of literature.

General suggestions are made which — according to the author's opinion — would lead to the improvement of work in language laboratories.

OBSERVAȚII ASUPRA TEORIEI GENERALE A TRADUCERII

de

RICHARD LANG

Problema traducerii dintr-o limbă în alta, problemă ce își caută rezolvarea adecvată din cele mai îndepărtate vremi, relevă în zilele noastre aspecte ce ne aduc mai aproape de soluționare, cînd, abandonînd latura pur lingvistică a problemei, ne îndreptăm atenția și spre latura logică și cea psihologică. Trebuie accentuat așadar faptul că nici complexul de probleme pur lingvisitice nu poate fi separat de cel psihologic și logic. Din această cauză considerăm foarte potrivită deosebirea dintre semn (signum=S), obiectul desemnat (designatum=D), și înțelesul intenționat (intentum=I), făcută de Koschmieder[1] și Chomsky[2].

La orice traducere dintr-o limbă L_1 în altă limbă L_2, problema se pune în sensul ca pentru S din L_1 să se stabilească D și I și să se redea aceasta prin S adecvat din limba L_2. Este foarte important să se redea cît mai exact înțelesul, fiindcă o traducere strict „cuvînt de cuvînt" niciodată nu va fi posibilă. Pentru aceasta, Koschmieder dă un exemplu cît se poate de simplu[3]: lat. „mihi liber est" nu se poate traduce prin „mie carte este", sau germ. „mir Buch ist", sau engl. „to me book is", întrucît înțelesul intenționat este „am o carte". În limba rusă, în acest caz lipsește chiar verbul auxiliar: rus. „ у меня книга (u menia kniga), ceea ce nu înseamnă „la mine carte", ci tocmai „am o carte"[4]. În limba română nu se folosește, într-o asemenea expresie, pronumele personal, iar în limba engleză de toate zilele se poate spune, pe lîngă „I have a book", și „I've got a book" pentru a se exprima simpla posesiune. Avem deci elemente lingvistice diferite, îmbinate în mod diferit, pentru a exprima aceeași idee de posesiune. Din aceasta, și încă sute de alte exemple, reiese for-

---

[1] Erwin Koschmieder, *Beiträge zur allgemeinen Syntax*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1965.

[2] Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Massachusets, The Massachusets Institute of Technology, 1965.

[3] Koschmieder, *l.c.*, pg. 107.

[4] Fedorov, *Teoria traducerii*, Moscova, 1964.

mula de bază pentru oricare traducere, exprimată de Koschmieder în felul următor: $S_1—D_1—I—D_2—S_2$[5].

A traduce înseamnă a exprima într-o altă limbă L_2 aceeași idee ca și în limba de plecare L_1, astfel încît înțelesul intenționat I să fie identic în ambele limbi. Dacă înțelesul intenționat este într-adevăr același în toate limbile, dacă nu cumva există — în mod principial — anumite nuanțe de înțeles, deci oarecum un I_1, un I_2 sau un I_3 etc., aceasta este o problemă care intră în psihologia limbii și, poate, în filozofia culturii. Autorul acestor rînduri crede în identitatea înțelesului intenționat din toate limbile și, prin urmare, în posibilitatea de a se traduce *orice* text. Totuși, conținutul emotiv al cuvintelor și al expresiilor idiomatice din limba în care se traduce, ar putea să difere cîteodată de cele din limba de plecare.[6] Dar la o traducere interesează în primul rînd înțelesul pur intelectual, astfel încît aici se aplică riguros principiul identității din logică: A=A, în cazul nostru I=I.

Orice contribuție la teoria generală a traducerii trebuie să plece de la premisa că traducătorul stăpînește la perfecție ambele limbi, atît cu privire la aspectul lexical, cît și la cel morfologic și sintactic. Acolo unde conținutul noțional al unui cuvînt (I) din limba de plecare este identic numai în parte cu cel din cea de-a doua limbă, acest I trebuie specificat cu ajutorul unor atribute sau a unor explicații. În unele limbi există de ex. cîte un cuvînt aparte pentru „fratele mai mare“ și „fratele mai mic“ (de ex. în limba maghiară: bátya=frate mai mare, öcs=frate mai mic); acest singur cuvînt maghiar va fi redat, în traducere, bine înțeles cu două sau trei cuvinte (rom. frate mai mare, engl. elder brother, germ. älterer Bruder, etc).

În limbile moderne, folosirea *articolului* (hotărît și nehotărît) constituie una dintre cele mai interesante probleme lingvistice. Limba latină, precum și toate limbile germanice vechi, nu cunoșteau articolul. În toate limbile, articolul hotărît derivă dintr-un pronume demonstrativ, de ex. din lat. ille lupus derivă fr. le loup. În limbile franceză, engleză germană, italiană, spaniolă, ș.a., acest articol este proclitic, în limba română este enclitic, adăugîndu-se la substantiv. Nașterea articolului în limba română pornește deci de la o altă succesiune în limba latină, anume de la „lupus ille“, de unde derivă lup-u-l=lupul. Limba maghiară, care nu cunoaște genuri, posedă totuși două forme ale articolului hotărît, anume „a“ și „az“, în funcție de cuvîntul următor, dacă acesta începe cu o consoană sau o vocală: va fi deci „ a farkas“ (lupul), dar „az asztal“ (masa). Dar există situații în care prezența articolului într-o limbă poate fi adecvat redată într-o limbă care nu are articol, și vice versa.

---

[5] Koschmieder, *l.c.,* pg. 109. — În acest capitol, Koschmieder mai folosește prescurtările germane: Z (Zeichen) pentru S, B (Bezeichnetes) pentru D și M (das Gemeinte) pentru I.

[6] În germ., categoria realității se exprimă prin „wirklich“, „Wirklichkeit“, pe cînd toate limbile romanice folosesc expresii care derivă din lat, res=lucrul. Înțelesul *logic,* în toate limbile este identic, dar formarea diferită, în diferitele limbi, a aceleiași noțiuni, are totuși o nuanță *psihologică* diferită (lat. realis de la „res“, germ. wirklich, de la „wirken“).

Tot astfel, folosirea *pronumelui personal* la cazul nominativ, înaintea verbului conjugat, dă naștere unei probleme, pe cît de simplă, pe atît de delicată. Toate limbile romanice și germanice folosesc, în mod obligatoriu, nominativul pronumelui personal înaintea verbului (franc. j'écris, tu écris, engl. I write, you write, germ. ich schreibe, du schreibst etc), pe cînd în limbile latină, română și maghiară, verbul se conjugă fără pronumele premergător (scriu, scrii, etc. și nu eu scriu, tu scrii). Limba română ocupă o poziție cu totul aparte și în ceea ce privește pronumele personal la cazurile dativ și acuzativ, avînd cîte trei forme diferite pentru fiecare caz și persoană (o formă lungă, mijlocie și scurtă), a căror întrebuințare înainte sau după verb este în funcție de timpul gramatical și se conformează unor reguli bine determinate. A folosi pronumele personal în română, latină și maghiară înseamnă a aduce o nuanță de accentuare.

Folosirea adecvată a *timpurilor și modurilor verbului* constituie și ea o problemă ce nu poate fi neglijată. Este un merit al lui Koschmieder[7] de a fi atras atenția asupra faptului că timpul prezent în toate limbile indo-europene (cu excepția limbii engleze!) nu are numai funcția de a exprima prezentul, dar și o stare extra-temporală. Astfel „cîinele latră" nu înseamnă numai că un anumit cîine latră în momentul de față („hic et nunc"), ci are și înțelesul că cîinii, ca specie, obișnuiesc să latre. Care dintre aceste două funcții să se înțeleagă într-o propoziție dată, aceasta se desprinde din context. Există însă limbi care posedă un „timp" gramatical aparte pentru a exprima extra-temporalitatea, de ex. limba turcă și limba engleză (singura limbă indo-europeană care oferă această posibilitate!); astfel, în limba turcă „köpek havliyor" înseamnă „cîinele latră" (hic et nunc), pe cînd „köpek havlar" are înțelesul de „cîinele latră" (extra-temporal); tot astfel, în limba engleză „the dog is barking" are înțelesul de „cîinele latră" (hic et nunc), iar „the dog barks" redă un fapt extra-temporal. Cînd însă nu găsim corespondente lingvistice, problema își găsește rezolvarea numai din context.

Timpul gramatical în care se exprimă o povestire nu este același în fiecare limbă. Limba engleză folosește trecutul simplu (Past Tense), tot așa limba germană literară, pe cîtă vreme în germana de sud se preferă, în mod general, perfectul — la fel ca în limba latină. În limba franceză, evenimentele sînt relatate la passé simple, iar în limba română perfectul simplu alternează cu perfectul compus, conform specificului regional.

Prin *Mai mult ca perfect* (plusquamperfectum) exprimăm o acțiune care s-a terminat înaintea altor evenimente relatate într-un timp gramatical care exprimă trecutul. Dar limba rusă nu cunoaște timpul Mai mult ca perfect, fiind totuși capabilă să distingă cele două acțiuni petrecute la diferite intervale de timp.[8] Avem de-a face aici cu un caz izbitor de „înțelegere din context", care joacă un rol imens de ex. în limbile chineză și japoneză. În limba chineză — ne asigură cunoscutul sinolog

---

[7] Koschmieder, *l.c.*, pg. 13/14.
[8] cf. Koschmieder, *l.c.*, pg. 184.

I. A. Richards[9] — unul și același cuvînt poate să aibă pînă la 120 (!) înțelesuri diferite, în funcție de context, de poziție în propoziție, de intonație și accent.

Negarea unui fapt sau a unor fapte, în limbile germanice, este exprimată prin negație *simplă*, în limbile romanice și slave însă prin negație *dublă*. Astfel, engl. „I see nothing=germ. „ich sehe nichts" corespunde cu franc. „je ne vois rien" = rom. „nu văd nimic". În limbile engleză și germană, o negație dublă ar avea înțelesul diametral opus. La această deosebire de exprimare, după părerea noastră, trebuie să fie în joc și cauze de ordin psihologic și logic, ceea ce ar merita și necesita studii separate. Expresiile engl. *„no"* și germ. *„kein"*, din p.d.v. logic sînt contradicții în sine, deoarece constituie noțiuni negative într-o formă pozitivă. În logică, o negație se exprimă printr-o „privatio", adică prin particulă negativă, sau un prefix sau sufix negativ. Contrariul lui „I read a book", germ. „ich lese ein Buch" (citesc o carte) — logic exprimat — ar trebui să fie „I read not a book", germ. „ich lese nicht ein Buch" (nu citesc o carte), dar nu exprimat într-o formă pozitivă: „I read *no* book", germ. „ich lese *kein* Buch" (citesc nici o carte). În asemenea cazuri, limbile romanice folosesc dubla negație: „nu citesc nici o carte", franc. „je ne lis aucun livre", ceea ce, dacă s-ar traduce, cuvînt de cuvînt, în limbile engleză sau germană, ar avea înțelesul contrariu.

La baza faptului că unele limbi folosesc multe *construcții infinitivale și participiale*, iar altele nu, se pare că stau, de asemenea motive de ordin psihologic. Limbile greacă, latină și cele romanice moderne exprimă foarte multe lucruri în construcții participiale, întrebuințînd, îndeosebi, participiul prezent (= gerunziul din limba română), de ex. rom. „mergînd acasă", franc. „en allant chez moi", la fel engl. „on going home, . . ."; dar în lb. germană nu se poate spune „nach Hause gehend, . . . ", ci același fapt va fi exprimat printr-o propoziție secundară „als ich nach Hause ging, . . .". De ce acest lucru este așa? De ce cunoscuta construcție latină „accusativus cum infinitivo" astăzi în toate limbile indo-europene nu se folosește decît numai în limba engleză? „Vreau ca (el) să învețe", se traduce în englezește cu „I want *him to learn*", dar nici în germană, nici în alte limbi nu se poate spune: „Ich will ihn zu lernen" (vreau pe el a învăța). Toate aceste probleme, credem, necesită un studiu amănunțit, care va trebui să se axeze, în bună parte, pe psihologia limbii[10].

În privința *topicii*, lucrurile devin și mai complicate, dacă se ține seamă de faptul că în fiecare limbă există o topică normală, care se schimbă foarte des după intenția vorbitorului (sau a autorului) de a accentua un anumit cuvînt, așezîndu-l atunci la locul de accentuare maximă

---

[9] I. A. Richards, *Toward a Theory of Translation*, in Studies in Chinese Thought, pg. 247—262, citat de Koschmieder, *l.c.*, pg. 186.

[10] cf. Friedrich Kainz, *Psychologie der Sprache*, Ferdinand Enke-Verlag, Stuttgart, 1941—54, vol. I, pg. 63 sq.

Aici Kainz afirmă categoric: „Pentru orice fenomen lingvistic pe care îl descrie gramatica sistematică, se poate găsi o rațiune psihologică. Astfel, gramatica psihologică se raportează la lingvistică, ca o disciplină explicativă la cea descriptivă".

(începutul sau sfîrşitul propoziţiei). Este cunoscut faptul că, din punctul de vedere al topicii, este extrem de complicată în special limba germană (şi mai mult cea chineză)[11]; aici intră, între altele, şi acel subiect de substituire din limba germană *„es“*, de ex. „es kommt heute ein Freund zu mir“ (astăzi vine un prieten la mine), în loc de topica „normală“: „ein Freund kommt heute zu mir“.

Ordinea cuvintelor în propoziţie şi a propoziţiilor în frază este în strînsă legătură cu *intonaţia*, melodia unei limbi, atît de importantă pentru translatorul într-o conversaţie orală. Datorită vitezei vorbirii, nu putem urmări sunet cu sunet exprimarea interlocutorului, dar fiecare dintre noi este familiarizat cu intonaţia specifică a limbii lui materne (şi a celorlalte limbi pe care le stăpîneşte), fiind astfel capabil să asimileze cele mai importante grupări de sunete auzite, şi să le aprecieze la justa lor valoare, adică să le „înţeleagă“.

Psihologia limbii caută să explice, în măsura posibilităţilor, unele deosebiri structurale fundamentale dintre diferitele limbi, cu privire la dinamism şi ritm, la preferinţa pentru gîndirea deductivă sau inductivă etc. În această ordine de idei s-a afirmat că articolul proclitic şi folosirea pronumelui personal la cazul nominativ (în faţa verbului conjugat) ar indica un dinamism mai pronunţat al limbii respective, faţă de alte limbi, care ar avea o structură mai mult statică. Tot astfel, folosirea construcţiilor (participiale sau infinitivale) ar indica o claritate mai pronunţată a gîndirii faţă de preferinţa pentru propoziţii secundare (de ex. lb. germană), izvorîtă dintr-o înclinare pronunţată pentru dinamism[12]. Întrucît aceste aspecte au influenţă şi asupra traducerii dintr-o limbă în alta, sîntem de părere că teoria generală a traducerii va fi mult îmbogăţită, dacă va include în sfera ei de cercetare cît mai multe studii amănunţite de psihologia limbii, care ar putea rezolva multe probleme de traducere, acolo unde mijloacele pur lingvistice se dovedesc insuficiente.

ОТНОСИТЕЛЬНО ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА

(Резюме)

Автор затрагивает вопрос перевода с одного языка на другой, под углом психологии. Показывается, что употребление чисто лингвистических средств не может быть в большинстве случаев достаточным, что дословный перевод может приводить к несоответственным решениям. Следовательно, автор высказывает мнение, что надо уделить больше внимания сложности соотношений между языками, где психологический фактор играет важную роль во всех ярусах языка.

---

[11] cf. I. A. Richards, *l.c.*, pg. 247—262.
[12] cf. Fr. Kainz, *l.c.*, vol. I, pg. 113 sq.

SOME REMARKS ON THE THEORY OF TRANSLATION

(Summary)

In discussing the general problems of translating from one langague into another the author's point of view is primarily physchological. The purely linguistic — o. rather, lexical — approach proves to be inadequate and word for word renderings only, too often prove to be failures. More consideration should therefore be given to the complexities of the relationship between langagues where the psychological element can, and frequently does, play an important role.

Ovid Densusianu, **Opere. I. Lingvistică. Scrieri lingvistice.** Ediție îngrijită de B. Cazacu, V. Rusu și I. Șerb, cu o prefață de B. Cazacu, București, Editura pentru literatură, 1968; 756 p.

Publicarea într-o ediție cuprinzătoare, fie și selectivă, a întinsei opere a lui O. Densusianu este fără îndoială o inițiativă lăudabilă. Ea constituie nu numai un act de pietate pentru memoria învățatului român, ci răspunde unei necesități, demult simțite: de a fi la dispoziția cercetărilor actuale, lingvistice, folcloristice și literare, scrierile profesorului bucureștean, care sînt și vor rămîne încă surse de documentare importante.

Gruparea operelor lui O. Densusianu în trei secțiuni: lingvistică, folcloristică și etnografie și istorie, critică literară și beletristică (v. p. XXIV) e motivată de cele trei domenii mari, prezente în activitatea lui, în care adesea este deschizător de drumuri.

Volumul de față este primul din seria scrierilor lingvistice. Cuprinde studii, articole, dări de seamă, privitoare la orientările în cercetarea științifică și în cea filologică, în special, la filologia romanică și românească, la dialectologia română, la toponimie, la fonetică și ortografice, la lexicologie etc. În cadrul grupării pe domenii, se respectă criteriul cronologic.

Prefața, semnată de B. Cazacu, cuprinde o competentă prezentare generală, cu date esențiale, a activității și personalității lui O. Densusianu. Însemnările și notele, premergătoare fiecărui grupaj, aduc precizări utile și subliniază meritele savantului în diversele discipline lingvistice.

Ne permitem a face două observații, care nu scad cu nimic din valoarea și nivelul ediției: 1. Studiul *Școala latinistă în limba și literatura română. Originea, tendințele și influența ei* (p. 157—172) ni se pare că și-ar fi găsit un loc mai potrivit în secțiunea de istorie și critică literară; de altfel acest studiu este o lecție de deschidere a cursului său de istorie a literaturii române;. 2. *Graiul din Țara Hațegului* este considerată, pe bună dreptate, o lucrare fundamentală în dezvoltarea dialectologiei românești (cf. p. XIII), de o valoare incontestabilă, care a impus-o drept model în cercetarea monografică a graiului (cf. p. 396). Sîntem nedumeriți de ce această lucrare, atît de importantă și atît de rară, consultată deopotrivă de lingviști și folcloriști, nu a fost cuprinsă în toată extensiunea ei în volumul de față. Ceea ce se reproduce din lucrarea menționată nu este suficient și, poate, nici cel mai necesar. Capitolului introductiv despre ținut și locuitori l-am fi preferat cel despre grai (p. 18—89), fiind vorba de o lucrare lingvistică.

Așteptăm cu legitim interes apariția volumelor următoare și ne întrebăm cînd vor apare oare operele celorlalți lingviști români de seamă. Începutul, o dată făcut, ar trebui continuat.

R. TODORAN

Analele științifice ale Universității „AL. I. Cuza" din Iași. (Serie nouă), Secțiunea III (Științe sociale), c) *Limbă și literatură*, Tomul XIV, Anul 1968, fasc. 2 [închinată lui Sextil Pușcariu].

Împlinirea a douăzeci de ani de la moartea lui S. Pușcariu a constituit un prilej de evocare a personalității savantului român, fost profesor al Facultății noastre, de punere în lumină a multiplelor sale merite științifice, de valorificare și revalorificare a activității sale în domeniul lingvisticii și filologiei românești, al literaturii și, în general, al culturii noastre naționale. Perioada de două decenii care s-a scurs de la moartea sa îngăduie o cumpănire mai dreaptă a activității sale, în ansamblu, și a locului pe care profesorul clujean îl ocupă în istoria lingvisticii românești.

Studiile publicate în volumul de față reprezintă comunicările ținute cu ocazia comemorării lui S. Pușcariu, în cadrul Societății române de lingvistică romanică, Filiala Iași, în ședința sa din 4 mai 1968. Evocarea acestui mare învățat român de către lingviștii ieșeni este un fapt îmbucurător și semnificativ, în același timp. Îmbucurător, fiindcă generațiile tinere și mai tinere de lingviști știu să descopere și să prețuiască, cu dreaptă măsură și după cuviință, valorile științifice, indiferent de „școala" din care provin, și semnificativ, fiindcă, în condițiile epocii noastre, în locul contradicțiilor adînci și a disprețului pentru munca altora, adesea cultivat, de altădată, își face loc prețuirea reciprocă a rezultatelor obținute în același domeniu de cercetare, necesară unor colaborări fructuoase și de perspectivă.

Este de la sine înțeles că în cele patru comunicări prezentate nu s-au putut adînci toate aspectele activității multilaterale a profesorului Pușcariu. (Autorii lor nici nu și-au propus aceasta.) Ele, însă, dau posibilitatea cunoașterii, în ansamblu, a întinsei activități a remarcabilului om de știință, care și-a închinat întreaga viață studierii limbii și culturii poporului român.

Volumul se deschide cu studiul lui G. Istrate, *Locul lui Sextil Pușcariu în lingvistica românească* (p. 145—174), în care autorul face o prezentare generală a personalității și activității lingvistului clujean. Merită a fi subliniat că, în studiul său, G. Istrate insistă nu numai asupra aportului științific, substanțial și multilateral, al lui S. Pușcariu, ci și asupra meritelor, nu mai puțin importante, pe care acesta le are ca organizator, ca promotor al lingvisticii clujene dintre cele două războaie, ca popularizator al științei și ca militant pentru cultivarea limbii române. Urmaș al filologilor transilvăneni ai secolului al XIX-lea, în condițiile epocii sale, S. Pușcariu și-a pus știința în slujba poporului și a idealurilor acestuia. De aceea opera sa științifică are și un rol educativ.

Una dintre problemele fundamentale care l-a preocupat pe S. Pușcariu, de la începutul carierei sale și pînă la sfîrșitul vieții, a fost formarea limbii și a poporului român și, în legătură cu aceasta, continuitatea românilor pe teritoriul vechii Dacii. Această problemă, care constituie una dintre preocupările centrale ale „școlii" lingvistice clujene, e analizată succint, dar în elementele ei esențiale, de V. Arvinte, în *Concepția lui S. Pușcariu despre formarea limbii și a poporului român* (p. 175—180).

Studiul lui D. Irimia, *S. Pușcariu și problemele structurii gramaticale a limbii române* (p. 181—193), înfățișează observațiile profesorului clujean, risipite prin studiile și lucrările sale, cu privire la diverse fenomene gramaticale românești, observații care i-au fost prilejuite, mai cu seamă, de materialul Dicționarului Academiei.

În *Preocupări de istorie literară la Sextil Pușcariu* (p. 195—203), Ilie Dan remarcă activitatea de critic literar, din tinerețe, a învățatului român, insistă asupra contribuției sale în domeniul istoriei literaturii române vechi, subliniază meritul în publicarea celor dintîi poezii ale lui L. Blaga și-i relevă activitatea desfășurată pentru cunoașterea literaturii române în străinătate.

Volumul se încheie cu cîteva note despre *„Arhiva Pușcariu"*, semnate de Magdalena Vulpe (p. 205—207) și cu *Bibliografia Sextil Pușcariu* (p. 211—239), alcătuită cu competență și conștiinciozitate de Ilie Dan. Munca depusă de I. Dan trebuie apreciată nu numai fiindcă a publicat la un loc bibliografia lucrărilor lui Pușcariu, întregită, dar și fiindcă ea pune la îndemîna cercetătorului referințe privitoare la ceea ce s-a scris despre S. Pușcariu.

Cum ni se arată la pag. 239, bibliografia lui S. Pușcariu nu este exhaustivă, deoarece autorul nu a putut învinge anumite greutăți obiective. Din dorința de a întregi imaginea activității învățatului român, aducem cîteva completări bibliografice: a) la *Studii, articole publicate în periodice: Un mare animator: George Dima*, în „Tribuna", IX, 1965, nr. 51, 23 decembrie, p. 1, 6 [fragment din lucrarea inedită *Spița unui neam din Ardeal*]; b) la *Pe marginile cărților (cronici, recenzii, rapoarte, note): Raport al Comisiei Dicționarului limbii române*, în Academia Română, *Anale*, tomul LVIII, Ședințele din 1937—1938, p. 139; [Propunere de premiere a cărții scriitorului Paul Constant, *Rîia*], *Ibid.*, p. 217—218; *Raport asupra Dicționarului limbii române*, în *Analele Academiei Române*. Dezbaterile, tomul LIX, 1938—1939, p. 169; [Propunere pentru alegerea lui N. Drăganu ca membru activ al Academiei], *Ibid.*, p. 181—182; [Propunere pentru alegerea lui C. Lacea ca membru onorar al Academiei], *Ibid.*, p. 232—233; [Propunere pentru alegerea prof. K. Jaberg ca membru corespondent al Academiei Române], *Ibid.*, p. 235—236; [Raport pentru premierea cărții lui Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*], *Ibid.*, p. 243—244; c) la *Scrieri și referințe despre S. Pușcariu:* Artur Maurer, *Sextil Pușcariu und die deutsche Kultur*, în „Cahiers Sextil Pușcariu", I, 1952; Gunter Reichenkron, *S. Pușcariu* (1877—1948), în „Sudöst-Forschungen", XII, 1953, p. 280—283; I. G. Dimitriu, *Comemoração Sextil Pușcariu*, în „Orbis", XIV, 1965, nr. 2, p. 580—588.

Pentru scrierile lui S. Pușcariu s-ar fi cuvenit să fie cercetate mai cu deamănuntul Analele Academiei, *Dezbateri*, din care s-ar fi putut desprinde activitatea desfășurată în cadrul acestei înalte instituții de cultură. În special, s-ar fi putut urmări rapoartele despre lucrările Dicționarului Academiei, foarte importante și necesare pentru cel ce ar dori să întreprindă istoricul acestei valoroase opere.

Volumul prezentat de noi constituie un omagiu adus profesorului clujean, fără îndoială una dintre cele mai proeminente personalități ale lingvisticii românești, și se înscrie ca o contribuție de seamă la un viitor studiu monografic despre S. Pușcariu.

R. TODORAN

Palia de la Orăștie 1581—1582. Text — Facsimile — Indice. Ediție îngrijită de Viorica Pamfil, doctor în filologie, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968, XIV — 459 pag.

Recenta reeditare a Paliei de la Orăștie constituie o valoroasă contribuție la cercetarea vechilor texte românești, la cunoașterea limbii și literaturii române de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Ea răspunde, totodată, unui deziderat existent de mai multă vreme: o ediție completă — după cea parțială, din 1925, a lui Mario Roques — a acestui text de recunoscută importanță filologică.

În fapt, volumul la care ne referim reprezintă numai o primă parte a lucrării întreprinse de Viorica Pamfil. Această primă parte are un profil cu deosebire filologic, scopul ei principal fiind cel de a reda întregul text, însoțit de cuvenitele interpretări de specialitate. Cea de a doua, care ne este anunțată de pe acum, va cuprinde o amplă interpretare lingvistică.

Introducerea include, pe lîngă un succint istoric al împrejurărilor de apariție și al cercetărilor efectuate pînă acum asupra Paliei, principiile după care autoarea a înțeles să se conducă în modalitatea de reeditare. În legătură cu acest din urmă aspect, vrem să remarcăm procedeul adecvat — mai puțin utilizat pînă acum — al reproducerii fotografice a textului cu chirilice, însoțită de o transcriere interpretativă cu litere latine. Firește, posibilitatea permanentei referiri la imaginea întru totul veridică a textului original oferă condiții optime încercărilor de interpretare, în primul rînd grafică și fonetică, dar și lexicală și gramaticală. Binevenită, de asemenea, este și tipărirea paralelă a principalului izvor al traducătorilor Paliei: *Pentateucul*, în limba maghiară, al lui Heltai Gáspár. Raportarea la acest Pentateuc poate releva, deopotrivă, influența exercitată de textul maghiar și aspectele „originale" ale Paliei.

Facsimilele sînt, în general, bine executate, textul cu chirilice fiind în acest fel ușor de citit.

„Indicele" de cuvinte este o realizare deosebit de utilă. În realitate, avem a face cu un glosar exhaustiv al tuturor formelor — lexicale și gramaticale — cuprinse în Palie. Conceput ast-

fel, acest prețios inventar este în măsură să constituie punctul de plecare pentru numeroase cercetări de istoria limbii, între care cele de ordin statistic nu sînt cîtuși de puțin de neglijat. Nu ne îndoim de faptul că acest material, atît de bogat, a fost exploatat pe de-a întregul de către autoare în cel de al doilea volum al Paliei.

Este și acesta un motiv care ne face ca, pe lîngă sentimentul unei depline satisfacții, determinat de apariția volumului discutat, să-l încercăm și pe cel al legitimei nerăbdări de a vedea ieșit de sub tipar cuprinzătorul studiu lingvistic.

M. HOMORODEAN

S. Adam, **Probleme specifice ale predării limbii române în școlile și secțiile cu limba de predare maghiară,** București, Editura didactică și pedagogică, 1969, 155 pag.

Sub anumite aspecte, lucrarea continuă preocupări mai vechi ale autorului în legătură cu procesul de însușire a limbii române în școlile cu limbă de predare maghiară (cf. și Ádám Zsigmond, Balázs János, Balázs László, *Helyesen románul. Nyelvtani, ismeretek, gyakorlatok,* [Cluj], 1962). Bazat pe un bogat material și punînd la contribuție numeroase și variate lucrări de specialitate (vezi pag. 152—155) S. Ádám a reușit să dea la iveală o lucrare utilă atît prin analizele științifice, cît și prin îndrumările metodice. În fapt, unul din scopurile lucrării constă în „a studia particularitățile limbii române și ale celei maghiare", precum și în a releva „influența limbii materne asupra limbii române vorbite de maghiari" (p. 16). Pe de altă parte, „analizele bazate pe compararea trăsăturilor specifice ale celor două limbi vor lămuri și unele probleme ale predării limbii române în școlile și secțiile cu limba de predare maghiară, iar observațiile de ordin practic-metodic vor putea contribui la preîntîmpinarea și înlăturarea greșelilor" (p. 17).

Într-adevăr, cercetarea amănunțită a fenomenelor ce apar în procesul învățării limbii române de către maghiari — fenomene discutate pe compartimente lingvistice: fonetică, vocabular, morfologie și sintaxă — prilejuiește autorului, în final, substanțiale observații și îndrumări cu caracter practic. Remarcăm, printre altele, necesitatea de a se insista asupra problemelor specifice ale sintaxei românești (cf. acordul predicatului cu subiectul, regimul atributului substantival, repetarea complementului direct și a celui indirect, topica etc.). Se menționează, apoi, necesitatea modernizării metodelor de predare. Anume, întrucît azi accentul trebuie să cadă deopotrivă pe învățarea limbii scrise și vorbite, metodele în cauză trebuie să fie adecvate însușirii corecte a tuturor aspectelor limbii. Dacă în domeniul foneticii este nevoie să se aplice metodele audio-vizuale, în celelalte compartimente se va face uz de metoda directă, îmbinată cu cea comparativă.

Desigur, faptele relevate nu epuizează tematica lucrării. Făcîndu-ne datoria de a semnala această contribuție, ne exprimăm, totodată, certitudinea asupra realelor sale valori teoretice și practice.

M. HOMORODEAN

Gheorghe Vrabie, **Folcloristica română. Evoluție, curente, metode.** București, 1968.

Spirit laborios, Vrabie este una din prezențele cele mai active în cîmpul folcloristicii actuale. Studiile sale, risipite în paginile revistelor de specialitate, abordează o multitudine de probleme, din mai toate compartimentele creației noastre populare. De la cîntecul liric la cel epic, de la basm la teatrul popular, de la chestiunile de teorie la cele de stilistică folclorică, aproape nimic n-a scăpat interesului acestui cercetător.

Ultimii ani au marcat în activitatea sa o etapă fecundă, concretizată în apariția a nu mai puțin de trei lucrări, deosebite ca structură și preocupări, dar la fel de semnificative: o ediție critică precedată de un informat și doct studiu introductiv (V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor,* 1965), un volum despre balada populară română (1966), în care „reexaminează vechile opinii despre unele motive ale acestei poezii eroice românești, ține seama de mulțimea

materialelor adunate și publicate în colecții sau păstrate în arhive publice, culege unele variante noi, ca apoi, privindu-le prin prisma concepției materialiste despre artă și societate, să formuleze păreri despre valoarea artistică a baladelor, să arate originea și rostul pe care l-au avut și continuă să-l aibă și astăzi în mijlocul maselor de ascultători" (caracterizarea aparține autorului), și, în sfîrșit, *Folcloristica română. Evoluție, curente, metode,* care va face în continuare obiectul rîndurilor de față.

Cu această ultimă carte ne aflăm în fața primei încercări „de sinteză în literatura domeniului" (*Prefață*, p. VIII), adică a unei prime tentative de a schița, în etapele ei definitorii, o istorie a interesului pentru folclor la români. Prin urmare avem de a face, stricto-sensu, cu o operă de pionierat, ceea ce explică într-un fel dificultățile pe care, avem certitudinea, a trebuit să le depășească autorul și, într-o anumită măsură, limitele ei.

Cam în același timp, I. C. Chițimia a publicat un volum, *Folcloriști și folcloristică românească,* în care a creionat cîteva fizionomii, ale unor cărturari de la mijlocul și sfîrșitul secolului al XIX-lea, în cadrele, deci, a două dintre fazele reprezentative de dezvoltare a folcloristicii noastre: romantică și clasică. Lucrarea lui Chițimia rămîne însă, cum reiese din cele de mai sus, o alăturare de micromonografii, scrise cu convingerea că cercetările de această natură constituie o etapă preliminară hotărîtoare în realizarea dezideratului de a se concepe, cu sorți de izbîndă, o istorie a folcloristicii. Ceea ce este perfect adevărat. Pentru că fără contribuțiile anterioare, înfăptuirea unei sinteze, de către un singur om, ar fi devenit aproape imposibilă sau, în orice caz, ar fi necesitat o muncă istovitoare, care ar fi cerut un timp prea îndelungat.

Autorul *Folcloristicii române* năzuiește deci să urmărească dezvoltarea interesului pentru folclor la români, de la începuturi pînă astăzi, tendințele, direcțiile, grupările și, desigur, realizările înregistrate. Astfel, după un capitol dedicat „începuturilor folcloristicii generale", cam sumar, paginile următoare sînt închinate preocupărilor pentru folclor în „vechea literatură română" (Dosoftei, Neculce, Cantacuzino, Cantemir ș.a.); urmează folcloristica în primele decenii ale secolului al XIX-lea (Iordache Golescu, Asachi, Pann), epoca romantică, avîndu-i pe Russo și Alecsandri ca reprezentanți de frunte, „ultimele decenii ale secolului al XIX-lea", care cunosc activitatea prodigioasă a lui Hașdeu și a discipolilor săi. Acum, renunțîndu-se la entuziasmul romantic, se instaurează în culegerile și cercetările de folclor spiritul științific, obiectivitatea, o anumită disciplină a investigației. Chiar dacă soluțiile la care s-a ajuns nu au fost mereu cele mai bune, cert este că s-au dezbătut toate problemele majore care vor frămînta în continuare această disciplină: originea creației folclorice, geneza, conceptul, legile interne, circulația verticală și orizontală, clasificarea, pe scurt, tot ce ține de natura intimă a fenomenului spiritual popular, putîndu-se înregistra intuiții remarcabile, preluate în exegezele de mai tîrziu.

Folcloristica română în prima jumătate a secolului al XX-lea se distinge printr-o efervescență cu totul remarcabilă, acum fiind momentul, afirmă Vrabie, configurării acestei discipline ca știință de sine stătătoare. Perioada este traversată de activitatea unor personalități marcante ca Iorga, Ov. Densusianu, T. Papahagi, D. Caracostea, D. Gusti ș.a., care au imprimat cercetării faptului de cultură populară diversitatea și profunzimea necesară. Folcloristica devine în anii aceștia, din descriptivă, „interpretativă", avînd în cei de la școala filologică, prin Densusianu îndeosebi, de la cea sociologică a lui Gusti, sau chiar prin Caracostea, partizan al „cunoașterii integrale a folclorului", exegeți de marcă, formulatori ai unor principii metodologice, autori ai unor teorii care-și pot revendica atributul întîietății în planul folcloristicii europene.

Tot acum se desfășoară și o intensă activitate organizatorică, obținîndu-se și sub acest aspect progrese notabile (înființarea Arhivei de folclor din Cluj, a Arhivei de folclor a Societății Compozitorilor Români etc.).

Partea ultimă a cărții, a V-a, este consacrată folcloristicii actuale, lucrărilor realizate, principiilor organizatorice, noilor orientări, planurilor de perspectivă etc. Cîștigul cel mare dobîndit în această perioadă este, cum se deduce din cele scrise de Vrabie, coordonarea muncii de cercetare în cadrul instituțiilor interesate, astfel încît să nu ră-

mînă zonă folclorică necăutată sau problemă teoretică netratată.

Lucrarea lui Vrabie, așa cum se desprinde și din prefață, se vrea una de concepție, care să evite principiul strict cronologic (edificator în acest sens este subtitlul: *Evoluție, curente, metode*), descriptivismul, prin urmare, o operă de orientare mai largă care să analizeze în adîncime mișcarea de idei generată de-a lungul timpului de contactele cu folclorul. Deși afirmată programatic, intenția lui Vrabie nu se materializează întrutotul. Avem impresia că fiind prea fragmentată, cercetarea nu impune cu destulă fermitate liniile directoare ale unei evoluții și nu subliniază vizibil sporul pe care, calitativ, îl aduce fiecare fază în parte, deși referiri de această factură pot fi întîlnite în multe puncte ale studiului. Adică, am zice că analiza a luat adesea locul sintezei, văduvind lucrarea de o perspectivă generală mai amplă, binefăcătoare. Dacă această perspectivă ar fi existat, s-ar fi putut verifica într-adevăr afirmația autorului cum că: „Privită în ansamblul ei, întreagă această mișcare în favoarea creațiilor orale ale poporului nostru apare compactă, unitară, ideile afirmate într-o epocă sînt reluate și duse mai departe în următoarea, descoperindu-se folclorului mereu noi aspecte..." (*Prefață*, p. VII).

Observații asemănătoare s-ar putea face și în legătură cu un alt fapt: factorul folcloristic nu este întotdeauna suficient încadrat în mișcarea culturală a epocii respective, în curentele de idei vehiculate în alte sectoare ale spiritualității românești, știut fiind că pînă tîrziu apropierile de creația populară au fost impulsionate tocmai de astfel de cauze, venite din zone învecinate de activitate intelectuală, ori s-au manifestat în strînsă legătură cu ele. Dacă ar fi fost luate în considerație, într-un grad mai mare, și asemenea elemente, autorul ar fi eliminat în parte „caracterul oarecum didactic" pe care uneori îl degajă expunerea, iar lucrarea, prima de acest fel la noi, ar fi devenit, așa cum și-a dorit-o, indispensabilă „specialiștilor folcloriști, ... etnografilor, istoricilor și criticilor literari, cercetătorilor și studenților filologi" (*Prefață*, p. VIII).

ION ȘEULEANU

I o n B î r l e a, **Literatura populară din Maramureș**, Ediție îngrijită și studiu introductiv de I o r d a n D a t c u, cu un cuvînt înainte de M i h a i P o p, vol. I—II, București, 1968.

Ion Bîrlea se aliniază acelei generații de intelectuali ai satului românesc, care la sfîrșitul secolului trecut și începutul celui actual au pornit cu entuziasm la strîngerea literaturii populare. Răspunzînd îndemnurilor unor folcloriști de prestigiu ai vremii, urmîndu-le exemplul, dar făcîndu-se mai cu seamă ecoul unor impulsuri și chemări interioare, oamenii aceștia modești și pasionați, au realizat o operă de vădită importanță pentru folcloristica noastră. Culegerile lor au introdus în circuitul național al valorilor spirituale zone românești despre a căror zestre folclorică nu se știa mai nimic pînă la ei.

Așa s-a întîmplat și cu Maramureșul, „ținut de margine cu obiceiuri strămoșești nealterate, țară care păstrează în biologic și cultural esențe ale românității noastre" (Mihai Pop, *Cuvînt înainte*, p. V). Pînă la Al. Țiplea (1906) și Tit Bud (1908), cu ale lor *Poezii populare din Maramureș*, el n-a fost reprezentat decît sporadic în paginile revistelor și colecțiilor de folclor.

Ion Bîrlea își începe munca de culegător cam în același timp cu cei doi amintiți mai sus (1904) și o continuă pînă în 1913, cînd textele sînt înaintate Academiei Române pentru a apare, împreună cu colecțiile de folclor muzical ale lui T. Brediceanu și B. Bartok, într-o lucrare unitară: *Cîntecele poporului român din Maramureș* (vezi *Introducere*, p. XXIII). Dar războiul și condițiile vitrege care i-au urmat fac ca Academia să nu mai poată edita cartea, hărăzind culegerilor ce-o compuneau destine diferite.

În ce-l privește pe Bîrlea, el își retrage lucrarea de la Academie și reușește să și-o vadă ieșită la lumină grație eforturilor și sprijinului generos dat de G. T. Kirileanu, la Editura Casei școalelor, în 1924.

Colecția, cuprinzînd două volume (*Balade, colinde și bocete* și *Cîntece poporane din Maramureș, Descîntece, vrăji, farmece și desfaceri*), alcătuită în spiritul metodei preconizate de Ov. Densusianu, devine, într-un an de secetă editorială, „cea mai interesantă lucrare de folclor

a anului 1924" (p. XXVI); fiind primită favorabil de către specialişti. Aceştia reţin caracterul reprezentativ al culegerii, valoarea documentară şi estetică a producţiilor inserate, „folosul pe care-l poate avea pentru folclorişti şi filologi..." (Ov. Densusianu).

Aşa cum reiese din parcurgerea diviziunilor lucrării (clasificarea „mai puţin precisă" a fost făcută de Kirileanu, ne spune Datcu, p. XXV), materialul cuprins este foarte bogat, reuşind să ofere o imagine adecvată a structurii folclorului maramureşean de la începutul veacului acestuia. El „însumează 1191 de piese ... culese de la 116 informatori din 23 de comune..." (p. LXXII), îndeosebi din Berbeşti şi Ieud, şi conţine „Balade istorice şi voiniceşti", colinde, bocete descîntece şi vrăji şi, în sfîrşit, o extrem de nuanţată poezie lirică (de dragoste, de jale şi supărare, cătăneşti sau ostăşeşti, cîntece diverse: luătoare în rîs, la beţie, cîntece la nunţi, „chiuituri sau strîgături") în care, cum va observa un an mai tîrziu Tache Papahagi, Maramureşul, se pare, excelează.

Autorul şi-a însoţit textele colecţiei cu note etnografice, cu explicaţii care dau informaţii amănunţite asupra practicilor folclorice (la descîntece şi vrăji), precum şi cu un glosar al termenilor de circulaţie locală, toate acestea sporindu-i evident calitatea ştiinţifică.

La o distanţă de 44 de ani, Ion Bîrlea îşi vede colecţia reeditată integral. De data aceasta, la Editura pentru literatură, într-o ediţie critică şi în condiţii grafice excelente, aşa cum numita editură ne-a obişnuit în vremea din urmă.

Îngrijitorul ei, Iordan Datcu, a păstrat intactă structura colecţiei din 1924, inclusiv transcrierea, astfel că ea rămîne un document preţios pentru evoluţia metodei de culegere la noi. Modificările pe care şi le-a permis, cu asentimentul autorului, sînt neînsemnate şi ţin mai mult de tehnica de lucru şi de eliminarea unor erori strecurate în ediţia princeps. Astfel, glosarul din subsolul paginilor a fost îmbogăţit şi transferat la sfîrşitul colecţiei; au fost îndreptate unele explicaţii, eliminate notele inutile, iar cele rămase, în mare parte, „remaniate stilistic" (p. LXXII). Pentru a sugera unitatea colecţiei, celor două volume li s-a dat un titlu comun: *Literatură populară din Maramureş*.

Autorul ediţiei critice a adăugat textelor lui Bîrlea din 1924 două anexe. În prima sînt publicate 40 de producţii culese în octombrie 1966 în comuna Berbeşti, „pentru a verifica gradul în care se mai păstrează cîntecele culese de Bîrlea, în urmă cu peste 50 de ani (p. 419), frecvenţa lor, constatînd că ele sînt prezente într-un procent nesperat în repertoriul actual. Cea de a doua anexă reproduce „trei doine lungi cu melodie şi texte literare şi una fără text din colecţia lui Brediceanu, „pentru a pune în lumină specificul melodic al doinelor maramureşene" (p. LXXIII). De fapt, gîndul iniţial fusese altul. Este ştiut că Bîrlea i-a însoţit pe Brediceanu şi Bartok în expediţiile lor folcloristice (1910, respectiv 1913), notînd partea literară a producţiilor. Autorul ediţiei a intenţionat, cel puţin ca element documentar, să publice şi textele din colecţiile celor doi muzicologi. Constatînd însă că majoritatea s-ar confunda cu cele apărute la Casa şcoalelor, n-a mai redat decît doinele amintite.

N-am putea încheia această prezentare, fără a spune cîteva cuvinte despre studiul introductiv, amplu şi documentat, cu observaţii pertinente asupra poeziei populare maramureşene, semnat de acelaşi Iordan Datcu. Se încearcă, am spune cu bune rezultate, (după ce la început se face un istoric al preocupărilor pentru folclorul acestui ţinut), să se stabilească atît notele comune cu celelalte zone, apropiate sau mai îndepărtate, cît şi specificitatea acestei creaţii. În esenţă, crede autorul, literatura populară din Maramureş „e o sinteză originală de gîndire românească şi e străbătută de un pregnant etos românesc, de omenie funciară, de precepte de estetică populară, de întrebări fundamentale de esenţă cognitivă, de reverii, dar mai ales de nelinişti dureroase, de penetrante sondaje sufleteşti, exprimate toate în imagini şi expresii scurte, lapidare, concise" (p. LXVIII).

Publicarea colecţiei lui Ion Bîrlea într-o ediţie critică reprezintă o reuşită, ceea ce ne face să aşteptăm cu încredere retipărirea în condiţii la fel de bune şi a altor volume de literatură populară, care au avut la apariţie semnificaţia unor adevărate momente în evoluţia folcloristicii româneşti.

ION ŞEULEANU

Însemnări despre bibliografia privitoare la stolnicul C. Cantacuzino.

Personalitate de întinsă suprafață culturală, stolnicul Cantacuzino a atras atenția cărturarilor români și străini încă în timpul vieții sale. Mărturiile banului Mihail Cantacuzino, din *Genealogia Cantacuzinilor,* ale lui Cantemir, din *Istoria ieroglifică,* sau cele ale călătorului englez Edmund Chishull, din *Travels in Turkey, back to England,* sînt unanime în a recunoaște autoritatea spirituală de care se bucura în epocă. Respectul și admirația acestor cărturari se adresau în egală măsură istoricului, filozofului, omului de știință, diplomatului care a fost C. Cantacuzino.

Alături de Cantemir, stolnicul este cealaltă mare personalitate a culturii românești vechi care a reținut constant atenția cercetătorilor din toate timpurile. Este meritul unor contribuții critice de prestigiu de a fi asigurat permanența în conștiința posterității a uneia din figurile luminoase ale spiritualității românești. Opera de căpetenie a învățatului muntean — *Istoria Țării Românești* — a fost editată de mai multe ori. Textul publicat pentru prima oară în 1858 de G. Ioanid va fi reprodus de Kogălniceanu în *Cronicile României sau Letopisețele Moldovei și Valahiei,* ediția din 1872—73. Publicînd, în 1901, *Operele lui Constantin Cantacuzino,* Iorga, deschizătorul atîtor drumuri în cultura noastră, făcea și cu acest prilej un început, pe care îl va continua prin cîteva articole consacrate stolnicului, risipite în „Revista Fundațiilor Regale". Meritul ediției Iorga constă în aceea că adună la un loc lucrările aceluia despre care în prefață spune că a fost „puternicul cu mintea veșnic trează și hotărîrea, în cele bune ca și în cele rele, nestrămutată".

Rezultat al cercetărilor lui Ramiro Ortiz efectuate la Padova, *Un grande erudito romeno a Padova: lo „stolnic" Constantin Cantacuzino,* scrisă în colaborare cu N. Cartojan și apărută la București în 1943, aruncă mai multă lumină asupra perioadei padovene și a profesorilor care au orientat educația stolnicului. În același an, „Revista istorică română" publică în fascicola întîi un detaliat studiu semnat de Constantin G. Giurescu, *Harta stolnicului Constantin Cantacuzino. O descriere a Munteniei la 1700.*

O bună ediție, de lucru, a *Istoriei Țării Românești,* datorată lui N. Cartojan și D. Simonescu, apare la Craiova în 1944. Pornind de la jurnalul stolnicului, precum și de la mărturii contemporane, Cartojan schițează în introducere, cu căldura proprie scrisului său, istoria zbuciumată a vieții și activității lui C. Cantacuzino. Comentariile, notele și indicele realizate de D. Simonescu întregesc în chip fericit ediția. Mai recent, în 1961, *Istoria* a fost publicată în antologia *Cronicari munteni,* îngrijită de M. Gregorian și prefațată de E. Stănescu.

Aniversarea a 250 de ani de la moartea cărturarului a readus în actualitate dezbaterile privind viața și activitatea sa. Dintre materialele publicate cu acest prilej rețin atenția: I. Ionașcu, *Din viața și activitatea stolnicului Constantin Cantacuzino (1640—1716),* Virgil Cândea, *Stolnicul Constantin Cantacuzino, omul politic — umanistul,* Corneliu Dima-Drăgan, *Orizonturi umaniste în cultura românească din secolul al XVII-lea,* C. Șerban, *Contribuție la repertoriul corespondenței stolnicului Constantin Cantacuzino* — grupaj de articole publicat în „Studii", 1966, nr. 4; N. Vătămanu, *Stolnicul Constantin Cantacuzino printre cărturarii țării sale,* în „Viața românească", 1966, nr. 6, urmate după un an de studiul lui V. Cândea, *Un dialog cultural italo-român în sec. XVII. Marsigli — Cantacuzino,* în „Tomis", 1967, nr. 10, și de lucrarea lui Corneliu Dima-Drăgan, *Biblioteca unui umanist român: Constantin Cantacuzino stolnicul,* Buc., 1967.

Lipsite de nota festiv-protocolară a unor articole aniversare, materialele apărute cu ocazia semicincuantenarului sînt, aproape fără excepție, temeinice, bogat nutrite informativ, avînd ca trăsătură comună sublinierea originalității umanismului stolnicului. Ele sînt importante nu numai prin raportare la activitatea unuia dintre umaniștii noștri de frunte, dar și prin considerațiile generale privind umanismul românesc. Din acest punct de vedere, mai valoroase sînt studiile lui V. Cândea, C. Dima-Drăgan și N. Vătămanu. Ele fixează coordonatele tabloului general al gîndirii românești din sec. XVII—XVIII, descifrează elementele unei tradiții cărturărești în trecutul familiei Cantacuzino, stăruie asupra ambianței de elevată spiritualitate în mijlocul căreia a trăit stolnicul, sub-

liniind atitudinea nouă față de cultură a acestuia, rolul covîrșitor îndeplinit în politica și diplomația Țării Românești. Dialogul cultural angajat de stolnic cu elita intelectuală a vremii sale depășește, așa cum demonstrează articolul lui Cândea din „Tomis", hotarele țării, înscriindu-se sferei europene de vehiculare a ideilor.

Biblioteca stolnicului a format și obiectul unei serioase cercetări, începută cu ani în urmă prin investigații la Arhivele statului din București. Rezultatele parțiale au fost publicate de C. Dima-Drăgan în 1964 în diferite reviste. Catalogul publicat de autor în 1967 încununează strădaniile sale, impunîndu-se cu prestanța unei lucrări solid articulate, deschizînd posibilități noi de interpretare a valențelor umaniste ale activității stolnicului. Studiul care precede catalogul propriu-zis schițează istoricul bibliotecii, conținutul și importanța ei deosebită, nu numai pentru faptul de a fi fost un veritabil șantier unde au fost elaborate cele mai de seamă lucrări ale autorului, ci și pentru că ea reflectă aspecte ale laicizării culturii noastre prin umanism. Studierea bibliotecii este semnificativă pentru ramificarea interesului cărturarului român în diferite sectoare ale științei și culturii, pentru informația la zi și completă, pentru curiozitatea intelectuală care nu și-a refuzat aproape nimic din ceea ce avea mai bun tezaurul cultural universal. Pilduitoare prin metoda de lucru și rezultate, cercetarea lui C. Dima-Drăgan deschide drumul unor investigații similare, care ar avea menirea să întregească panorama literaturii noastre vechi.

Dacă diferitele sectoare ale activității stolnicului au fost temeinic cercetate, lipsește studiul de sinteză care să recompună într-un fascicol unitar multiplele aspecte ale unei opere exemplare prin diversitate. Studiile parțiale elaborate pînă acum prezintă cele mai serioase garanții pentru reușita cercetării monografice.

DOINA CURTICĂPEANU

Eugen Novicicov, **Predarea limbilor străine.** Probleme lingvistice și psihopedagogice, București, 1968 (223 p.).

Preocuparea științifică intensă a specialiștilor din țara noastră pentru perfecționarea și modernizarea metodicii de predare a limbilor străine a început să se concretizeze în ultimii ani nu numai în articole și studii fragmentare, ci și în lucrări mai ample, cu o bogată și variată documentare bibliografică și de o apreciabilă ținută științifică.

Cartea pe care o prezentăm, încadrîndu-se în sfera unor asemenea lucrări, fără îndoială, constituie un însemnat pas înainte în aprofundarea problemelor majore ale metodicii contemporane de predare a limbilor străine.

Autorul, bazîndu-se pe o bogată experiență proprie (Eugen Novicicov s-a afirmat de mult ca un cercetător erudit al acestui domeniu și în special în ce privește selecționarea materialului lingvistic și instruirea programată) și utilizînd un vast material bibilografic (343 lucrări românești și străine), a reușit să prezinte într-o formă condensată, clară și totodată la un înalt nivel științific tot ce există la ora actuală valoros în concepția modernă a domeniului abordat.

Bineînțeles, lucrarea, nefiind profilată pe metodica unei limbi anumite, conține recomandări metodice cu caracter strict principial. De altfel — cum afirmă în încheiere — nici nu-și propune recomandări, acestea fiind obiectul metodicilor fiecărei limbi în parte. Această poziție (pe care o considerăm justă) a autorului decurge în mod firesc din conștiința faptului că însușirea unei limbi străine este un proces complex și multilateral, în consecință este aproape imposibil să se ajungă la concluzii metodice concrete fără să se abordeze metodele și procedeele predării a uneia sau a alteia dintre limbi pentru indivizi diferiți ca vîrstă, pregătire, naționalitate fără cunoașterea condițiilor predării, a scopului urmărit etc. Meritul cărții recenzate constă tocmai în aceea că autorul ei încearcă și reușește, după părerea noastră, să scoată în evidență un volum însemnat de idei îndrumătoare privind principiile elaborării metodicilor pentru fiecare limbă în parte. Astfel, scopul propus de autor „de a-l introduce pe profesorul de limbi străine în problematica extrem de vastă a specialității sale" (p. 195) este realizat pe deplin.

Cartea lui E. Novicicov cuprinde o prefață, șase capitole și o listă bibliografică. Primul capitol, intitulat „Scurtă privire asupra evoluției ideilor metodi-

ce", reprezintă o contribuție remarcabilă la clarificarea multor probleme legate de originea și geneza ideilor și concepțiilor metodice, precum și de bazele lingvistice, psihologice.

În afara faptului că prin acest capitol al lucrării de față își găsește o oarecare ameliorare vechea lipsă a unor sinteze de acest gen, cititorul poate urmări cu fidelitate istorică atît evoluția ideilor și principiilor metodice formulate de specialiști în secolele trecute, cît și modul în care ele au fost îmbogățite în conținut sau chiar înlocuite în lumina cercetărilor lingvistice și psihopedagogice contemporane. Un spațiu destul de însemnat este consacrat discuțiilor metodice contemporane.

Autorul este precaut și prudent atît în comentarea opiniilor unor specialiști recunoscuți, cît și în formulările unor recomandări izvorîte din anumite idei sau date experimentale, fapt motivat chiar de el însuși: „cititorul să-și poată forma o imagine cît mai completă și mai exactă" (p. 6). O asemenea poziție nu poate decît să îndemne pe cei interesați în problematica respectivă la o căutare, cercetare continuă. Atît acest capitol, cît și celelalte solicită gîndirea științifică și implicit sporește interesul profesorilor noștri de a contribui la perfecționarea necontenită a metodelor predării limbilor străine. Acest caracter al cărții este extrem de important, conducîndu-ne la ideea că orice efort creator făcut la nivelul actual al lingvisticii și psiho-pedagogiei și pus în slujba învățării eficiente a limbilor străine, ținînd seama de tradițiile școlii românești, precum și de condițiile specifice de predare, de obiectivele urmărite în diferite școli și grade de învățămînt, de caracterul limbii studiate etc. poate îmbogăți tezaurul metodologiei contemporane.

Capitolul al II-lea, consacrat lexicului, abordează două probleme fundamentale: limitarea și selecționarea lexicului în scop didactic și semantizarea lui în cadrul predării. În legătură cu prima problemă sînt expuse date și aprecieri prețioase atît cu privire la principiile alcătuirii vocabularelor minime, cît și în ce privește modul în care manualele trebuie să reflecte aceste vocabulare. În pasajele referitoare la semantizarea materialului lexical, principiul de semantizare fără ajutorul limbii materne (mai precis, fără traducere uniliniară), conturat încă în activitatea „reformiștilor" de la sfîrșitul secolului trecut, îmbogățit și precizat în ansamblul ideilor metodice contemporane, își găsește o confirmare reală. Bazîndu-se pe două experimente ale lui Al. Vîjîilă, autorul formulează teza că „între procedeele de semantizare a cuvintelor și gradul lor de memorare există o dependență cu caracter de legitate: cuvintele introduse cu ajutorul materialului didactic intuitiv se însușesc mai ușor și se rețin mai bine decît cele introduse printr-o traducere uniliniară" (p. 91). Prin urmare, utilizarea materialului didactic intuitiv (desene, tablouri, diapozitive și filme etc.) și apelul la sprijinul oferit de situații și context în predarea cuvintelor noi (bineînțeles unde caracterul materialului lexical introdus oferă posibilitatea) este o cerință metodică care și-a demonstrat eficiența.

Necesitatea, principiile învățării gramaticii și problema selecționării materialului gramatical constituie obiectul capitolului al III-lea intitulat „Unele probleme ale gramaticii". Din acest material reiese clar că discuțiile din acest domeniu se referă nu la utilitatea sau inutilitatea gramaticii (cum cîteodată deduc unii), ci doar la eficiența unui mod sau a altuia de selecționare, dozare și predare a materialului gramatical, la felul și proporția între teorie și practică, la caracterul inductiv sau deductiv al explicației fenomenelor gramaticale, la rolul momentului conștient sau spontan în formarea deprinderilor gramaticale etc. Din discuția dintre adepții diferitelor poziții cu privire la predarea gramaticii — care, după autor, nici pe departe nu poate fi considerată încheiată — pentru perioada de început de predare s-a conturat un eficient principiu metodic, în bazele lui lingvistice fiind datorat structuralismului contemporan din lingvistică. Aplicarea la didactică a acelei teze structuraliste, conform căreia limba se poate compartimenta în scheme, modele fundamentale finite, în care limba este reflectată ca un sistem de comunicare, a creat baze noi pentru predarea gramaticii. Metodica modernă a demonstrat practic că în perioada de început de predare cele mai eficiente materiale didactice în vederea automatizării deprinderilor de vorbire într-o limbă străină sînt aceste structuri, scheme fundamentale, bine-

înțeles „încărcate" cu un material lexical bine selectat și gradat. Exercițiile elaborate pe baza schemelor structurale sînt folosite pe larg în practica modernă de predare sub numele de exerciții structurale.

Pe baza unor surse concludente, autorul ne informează despre cele mai cunoscute și răspîndite tipuri de exerciții structurale (repetiția, substituția, transformarea, extinderea etc.), dînd explicații succinte cu exemple necesare din diferite limbi. Atît explicațiile, cît și materialul ilustrativ pot servi drept o bază pentru cei ce se ocupă cu elaborarea și folosirea unor asemenea materiale în scop didactic.

Capitolul al IV-lea este dedicat „Aspectelor psihopedagogice" în care sînt expuse în lumina noilor cercetări ale domeniului probleme ca: raportul dintre limbă (ca sistem), limbaj (ca folosire a sistemului) și gîndire, procesele psihice care determină însușirea limbii, precum și gîndirea în limbă străină etc. Atît concluziile teoretice ale problemelor abordate, cît și datele experimentale prezentate de autor ne dau convingerea viabilității și temeiniciei următoarelor principii ale unor curente metodice contemporane: prioritatea limbii orale în predare, necesitatea perioadei introductive audio-linguală, limitarea folosirii limbii materne ca mijloc de semantizare, predarea gramaticii mai mult inductiv, adică nu pe calea de la regulă la structură, ci invers, printr-o mișcare ciclică ascendentă de la structură la regulă.

În capitolul al V-lea sînt redate ideile generale și particulare ale instruirii programate, adică modul „de învățare care se bazează pe datele cele mai noi ale ciberneticii și ale teoriei învățării" (p. 145). Autorul, fiind un cercetător al eficienței acestei instruiri, a verificat în practică posibilitățile pe care le oferă instruirea programată în învățarea limbilor străine. A ajuns la concluzia că „instruirea programată se poate folosi în anumite domenii precis definite — însușirea lexicului și a modelelor structurale" (p. 185). Totodată, menționează că pentru finalizarea procesului de însușire a limbii străine canalul *vizual*, oferit prin programe ale acestei instruiri trebuie îmbinat cu cel *auditiv*. În legătură cu aceasta, se pune problema rolului laboratoarelor lingvistice în ansamblul mijloacelor utilizate în instruirea programată și se precizează că „laboratoarele lingvistice pot fi considerate ca mașini de instruire numai dacă există o programă elaborată în așa fel, încît să respecte principiile instruirii programate" (p. 186).

Ultimul capitol, scurt, este rezervat folosirii mijloacelor audio-vizuale în predarea limbilor străine. Aici autorul nu insistă asupra amenajării și formelor de activitate în cadrul laboratoarelor lingvistice în țară și peste hotare, ci schițează doar principiile generale ale utilizării acestor mijloace și avantajele pe care le pot oferi profesorului și elevului. Este de reținut și însușit acea idee că laboratorul și, în general, mijloace tehnice moderne în sine, fără o muncă pricepută și pregătire temeinică din partea profesorului, nu pot nici pe departe garanta rezultatul dorit. „Activitatea profesorului este factorul care determină, în ultimă instanță, eficiența procesului de predare" (p. 194).

Am amintit doar cîteva idei din această carte care, prin felul abordării concepțiilor metodice puse în discuție, prin ilustrarea lor competentă și originală, precum și prin structura logică și stilul ei accesibil, constituie o sursă prețioasă pentru toți cei care în mod direct sau indirect, se interesează de modernizarea metodicii predării limbilor străine.

A. BÁN

Maria Manoliu Manea, **Sistematica substitutelor din limba română standard**, București, Editura Academiei R.S.R., 1968, 220 p. + 12 p. (rezumat în limba franceză).

Cartea pe care dorim să o prezentăm se înscrie pe linia reevaluării datelor oferite de gramatica tradițională.

După cum reiese și din titlu, lucrarea se anunță ca un efort de concentrare sistematizată a datelor obținute printr-o cercetare bazată pe folosirea metodelor moderne de investigare.

În funcție de contingența materialului prezentat cu probleme susceptibile a fi reconsiderate, sînt reluate rezumativ criticile aduse gramaticii tradiționale referitoare la definiția pronumelui, la descrierea semnificației acestuia, la gruparea lui în diferite clase care nu sînt

verificate de analiza distribuţională a membrilor lor etc.

Circulînd în gramaticile moderne, termenul de s u b s t i t u t a fost adesea acela care l-a înlocuit pe cel de pronume, pentru ca să fie extins la a desemna orice secvenţă care ţine locul unei părţi de vorbire, indiferent dacă e vorba de un adjectiv, nume sau verb, păstrînd din definiţia pronumelui „caracterul paradigmatic al relaţiei faţă de nume" (p. 21). Aceasta, de altfel, este şi accepţiunea pe care o are în lucrare. Realizîndu-se plenar în cadrul clasei tradiţionale a pronumelui, termenul de s u b s t i t u t include şi pro-adjective, pro-verbe şi chiar pro-fraze, subclase preluate din *Co-occurrence and transformation in linguistic structure*, articol, apărut în „Language", 33, 1957, sub semnătura lui Z. S. Harris, des pus la contribuţie în cadrul motivărilor teoretice din descrierea sistematicii substitutelor.

Grupat în patru părţi, materialul lucrării îşi propune să ofere un inventar al invariantelor, o descriere a structurii semantice a substitutelor, utilizînd un sistem binar de organizare a semnificaţiei, să prezinte structura de suprafaţă a substitutelor şi, în ultima parte, sistematica propriu-zisă.

Pentru stabilirea invariantelor se recurge la analiza relaţiilor „omoplane — paradigmatice şi sintagmatice" şi a raporturilor „eteroplane — între mesaj şi cod... între semnificaţie şi lumea obiectelor desemnate... " (p. 20).

Considerîndu-se coordonata paradigmatică se reţine faptul că, între clasa substitutelor şi cea a substituitelor, este un raport echipolent, de intersectare, nu unul de variaţie liberă.

În plan sintagmatic, pronumele, clasa cantitativ dominantă a substitutelor, şi numele pot suferi delimitări în baza unor contexte, dintre care unul admite numai apariţia pronumelor şi a substantivelor. În acest context nu sînt admise o serie de pronume considerate ca atare în gramaticile tradiţionale (pronumele de întărire sau pronume ca: o r i c a r e, m u l t, p u ţ i n, c î t v a). Formele conjugate ale pronumelor personale nu pot apărea nici ele în contextul considerat, dar se comportă ca variante ale pronumelui — forme absolute — de la acelaşi caz. Nici pronumele posesive sau cele reflexive nu verifică contextul în discuţie: (A) # In_n + V(↑)# ... (k) (↑) # (în care In = element interogativ; k = morfem de caz; V = verb; # = = pauză; (↑) = intonaţie interogativă; ↓ = intonaţie enunţiativă). Contextul de mai sus poate fi divizat în mai multe categorii: (a) seria cuvintelor care apar în contextul Da + ... (în care Da = acest + morfem de gen, număr şi caz), (b) seria cuvintelor care apar în contextul ... + Db (în care Db = acest... a + morfem de gen, număr şi caz), (c) seria cuvintelor care pot să apară în contextul (A), dar nu pot să apară în contextul (a) şi (b). Acestea constituie clasa pronumelor.

Pe baza apariţiei numai în contextul (A), autoarea propune o definiţie a unităţilor pronominale ale acestei clase, caracterizată prin posibilitatea apariţiei „*cel puţin într-un context în care pot fi înlocuite numai şi numai prin substantive şi care exclud vecinătatea imediată a determinărilor non-calificative (adjective determinative)*" (p. 28).

Pentru a preciza natura raportului dintre substitut şi substituit, autoarea divide pronumele, considerat ca un ansamblu de morfeme, în morfeme care preiau informaţia numelui şi morfeme care apar şi la nume, indicînd de la ce nume preia pronumele informaţia.

Valoarea iterativ-informaţională a pronumelui îl apropie de morfemele gramaticale în procesul realizării legăturii între cele două informaţii. Specificul pronumelui, ca iterativ al informaţiei, constă în aceea că identitatea sintagmatică se conjugă cu non-identitatea paradigmatică, pe cînd, în cazul morfemelor, repetiţia sintagmatică se bazează pe o identitate paradigmatică.

Credem că extinderea conceptului de morfem — specializat pentru funcţii omoplane bine marcate — la funcţia iterativ-informaţională a pronumelui sau la alte funcţii similare celor pe care le contractează morfemul în morfonologie ar duce la degradarea sa sub aspectul designatumului.

O discuţie interesantă şi bine argumentată este cea referitoare la pronumele posesiv în limba română, considerat identic, ca distribuţie, cu „genitivul" pronumelui personal sau cea relativ la pronumele interogativ-relativ ale cărui valori: interogativă, nedefinită sau relativă sînt „variante poziţionale ale aceleiaşi categorii de pronume ... " (p. 78).

Substanţială este şi analiza semantică

a substitutelor, mai ales cea a pronumelor indefinite, care, din punctul de vedere al distribuţiei, se divid într-o mulţime de clase fără trăsături comune. Analiza învederează caracterul eterogen al acestei clase, marea varietate a nuanţelor semantice a sferei indefinitului din limba română. Descrierea este făcută pe baza unui sistem bipolent de organizare a valorilor degajate, ţinînd seama „în primul rînd de posibilităţile combinatorii ale secvenţelor în discuţie. Locul central l-a ocupat cercetarea raporturilor faţă de numele la care ele trimit pentru decodare" (p. 101), fiind incluse în analiză şi unităţi care nu sînt integrate în mod obişnuit în clasa indefinitelor (c e l ă l a l t, p u ţ i n i, c î ţ i v a etc.), dar care au cel puţin o trăsătură comună, relevantă, cu clasa pronumelor.

Lucrarea face dese raportări la situaţia din latină sau la celelalte limbi romanice. Bunăoară, situaţia indefinitului din româna standard se dovedeşte a fi mai apropiată de limba latină, prin bogăţie şi varietate calitativă, decît în celelalte limbi romanice.

Valoroasă ni se pare şi schiţa de clasificare distribuţională a pronumelor. Descrierea urmăreşte degajarea caracteristicilor comportamentale ale invariantelor pronominale în distribuţia lor în diferite contexte. Pe baza analizei distribuţionale a pronumelui în zece tipuri de contexte diagnostice, este reliefat faptul că „diversele clase tradiţionale se află pe trepte diferite în ceea ce priveşte numărul de contexte relevante caracteristice" (p. 165).

Redăm contextele în formularea autoarei:

„(a) # . . . + Vi + Vi # (unde Vi este verb la indicativ)

(b) # . . . ↓ #

(c) # . . . + Vi #

(d) # . . . + K + S_k # (unde S = substantiv, iar indicele k = morfemul de caz, identic în toate ocurenţele din acelaşi context).

(e′) # S + L_k + . . . + k #

(e″) # S + . . . + k #

(f) # . . . + Aj # (unde Aj = adjectiv)

(g) # . . . + V_{sg} # (unde sg = singular)

(h) # . . . + Ve + Ve + Aj_{fem} sau masc[1] (unde fem = feminin; masc = = masculin)

(h′) # . . . Ve + Aj_{fem} #".

În vederea realizării aceluiaşi scop — descrierea sistematicii procesului substitutiv — autoarea apelează la analiza distribuţională şi la cea semantică. Lipsa de unicitate a criteriului de degajare a valorilor diferenţiale se poate explica prin aceea că apelul la structura de adîncime s-a impus presant în procesul degajării trăsăturilor relevante.

Ca opozantă a gramaticii tradiţionale, lucrarea este mai mult o încercare de studiere a procesului substitutiv, decît un instrument practic de lucru, aceasta şi datorită faptului că are în vedere doar un aspect al limbii, cel standard.

Elaborare densă şi de mare percuţie conceptuală, lucrarea, în ansamblul ei, este o contribuţie valoroasă la studiul sistematicii procesului substitutiv.

ANTON-PATRICIU GOŢIA

M. L. R o s e n t h a l, **The modern poets.** A Critical Introduction. New York, Oxford University Press, 1965, (XII + 288 p.).

Cartea lui M. L. Rosenthal nu este nici prima nici ultima încercare, dintr-un lung şir, de a explica fenomenul literar modern. Profesor la Universitatea din New York, critic şi poet, M. L. Rosenthal îşi propune nu numai să ne ofere o „prefaţă" la înţelegerea poeziei moderne, ci să ajute în acelaşi timp la înlăturarea barierelor ce stau în zilele noastre între poezie şi cititor, încercînd să ne arate izvoarele, intenţiile şi realizările poeţilor englezi şi americani ai secolului XX, fiind bine cunoscută contribuţia acestora la o adevărată renaştere şi dezvoltare a poeziei de o manieră nemaicunoscută în trecut.

Lucrarea este împărţită în şapte capitole. În mod sistematic, după un capitol de consideraţiuni generale asupra fenomenului poetic modern şi a caracterului sensibilităţii poetice dezvăluite nouă de către moderni, autorul ne prezintă opera poeţilor care au îndreptat poezia pe un nou făgaş. Capitole speciale sînt dedicate celor trei mari — Yeats, Pound şi Elliot — în timp ce ceilalţi poeţi sînt trataţi grupat în ultimele trei capitole: „marea generaţie" de la Robinson şi Frost la E. E. Cummings, Sandburg şi Jeffers, apoi D. H. La-

wrence, Hart Crane şi W. H. Auden pe care îi numeşte „profetici", pentru ca apoi să ofere un spaţiu larg „haosului desăvîrşit" dominat de figura lui Dylan Thomas. Ar putea să ne surprindă lipsa unui capitol de încheiere care să tragă concluziile ce s-ar impune după un studiu atît de amănunţit şi documentat. Cartea se încheie brusc după ce prezintă pe „Renascentiştii californieni" — o tendinţă de formaţie relativ recentă care a atras atenţia tineretului şi credem că a prefigurat prin intenţiile sale drumul apucat de noua generaţie a anilor '60. Acest grup de poeţi „apela la tinerii de pretutindeni să condamne cu vehemenţă aproape tot, bun sau rău, ce a fost făcut de către o autoritate" (p. 264). Autorul nu a considerat necesar să mai tragă vreo concluzie, poezia modernă fiind într-o continuă căutare de noi înţelesuri şi mijloace de exprimare, care după cîţiva ani ar putea să ofere o viziune mai completă asupra fenomenului discutat şi o încadrare mai precisă a poeziei americane şi engleze de după 1950 în contextul poeziei mondiale.

Problemele sînt tratate academic, maniera de prezentare a diferiţilor poeţi şi a operelor lor aducîndu-ne deseori aminte de o prelegere de o înaltă ţinută, punctată fără întrerupere de numeroase citate şi interpretarea lor. Este ceea ce s-ar numi „a close reading" a operei literare, lucru care dă posibilitate autorului să-şi dezvăluie măiestria interpretativă şi puterea de pătrundere a sensurilor majore ale poeziei moderne — realizare recunoscută a şcolii americane de literatură.

De la bun început M. L. Rosenthal atrage atenţia asupra continuităţii dintre poezia trecutului şi cea a prezentului, scoţînd în evidenţă în acelaşi timp şi trăsăturile distinctive ale celei din urmă. „Inovaţia" poeziei moderne o constituie, spune Rosenthal, trecerea de la un formalism relativ la simplitate şi sinceritate. Noua poezie încearcă să se debaraseze nu numai de retorică, ci şi de dicţiunea poetică, de tot ce este artificial, tinzînd spre un stil simplu, identic cu vorbirea. Poetul este conştient că e în contradicţie cu idealurile acceptate ale epocii în care trăieşte şi se simte din ce în ce mai mult unul dintre cei mulţi condamnaţi, iar schimbările în atitudinea poetului au afectat întreaga poezie. Credinţa că într-un fel sau altul arta trebuie să descopere şi să definească omului perspectivele sale reale a făcut să pară din ce mai importantă forţarea tuturor posibilităţilor şi resurselor artei. Sexualitatea în aspectele ei variate devine parte integrantă a noii religii poetice. Insistenţa asupra temelor morbide e mereu prezentă, dar tot mai mult moartea (şi reînvierea) civilizaţiei noastre este cea care obsedează. Se face tot mai simţită o reacţie împotriva organizării, instituţionalizării şi mecanizării la care este supusă societatea secolului XX.

Pe de altă parte, autorul susţine că poezia engleză şi americană, începînd cu deceniul al doilea, s-ar putea caracteriza printr-un efort susţinut de a restabili o continuitate cu tot ce a fost valoros şi viguros în trecut şi de a descoperi înţelesuri noi şi mai largi. Impulsurile cele mai puternice derivă de la Yeats, Pound şi Eliot; aceasta datorită legăturii lor cu tradiţia şi realizărilor lor estetice. O continuitate este perceptiblă în valori, măiestrie, simboluri şi analiză psihologică, ba chiar şi în cultivarea unui anumit fel de subiectivism. „Istoria poeziei este la fel de vie în opera fiecărui poet ca şi ritmurile şi melodiile anilor copilăriei şi tinereţii", spune M. L. Rosenthal (p. 10). Poetul modern cu adevărat mare este un om de cultură. Pentru el trecutul nu este o povară, ci o sursă inepuizabilă. Dar pentru aceasta poetul trebuie să-l cunoască şi să-i pătrundă sensurile pentru a se putea detaşa de el apoi în crearea noii opere. Exemple convingătoare ne oferă poetul cu *The Waste Land* a lui T. S. Eliot, sau cu monumentalele *Cantos* de Ezra Pound, acestea fiind doar două din creaţiile poetice pe care le interpretează în întregime pe parcursul cărţii. Mai ales la Ezra Pound şi T. S. Eliot este scoasă în evidenţă tendinţa de a folosi în poezia lor atît moştenirea întregului trecut cît şi conştiinţa prezentului înaintînd spre o nouă fuziune a elementelor intelectuale, vizuale şi melodice. Ei au rezumat oarecum tendinţele de reînnoire caracteristice timpului în care au trăit şi au depăşit cu mult graniţele ţării lor. Poeţii moderni sînt, ca şi Pound, partizani ai unei imaginaţii creatoare libere, dar preocupaţi şi copleşiţi în căutările lor — deseori haotice — de găsirea unui mod nou de exprimare şi co-

municare cu semenii într-o lume care uneori îi respinge sau pur și simplu nu-i înțelege.

M. S. Rosenthal reușește să traseze coordonatele principale ale creației poetice moderne americane și engleze care începe cu W. B. Yeats, nu înainte de a trece prin mișcarea estetică care a avut un rol deosebit și aparte în poezia de limbă engleză începînd cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Situația poetică majoră, susține Rosenthal, este lupta unei sensibilități eroice, sau Eul, de eliberare din condiția de moarte vie impusă de punctul cultural mort în care s-au găsit poeții secolului XX. Cea mai simplă cale de a dobîndi o asemenea libertate este de a insista asupra priorității instinctului și sentimentului asupra gîndirii sistematice, logice și asupra cerințelor societății. Poezia este un regat aparte, păgîn (pentru Yeats), în care sălășluiesc laolaltă imagini sălbatice, divinități interzise și ceea ce se mai numește „elan vital". Yeats este totuși cel mai puțin experimental dintre poeții mari moderni. El nu se lasă furat de formele fanteziste ale versului liber, nu violează în mare măsură legile sintaxei, nu cedează niciodată total vorbirii colocviale și ritmurilor ei cum vor face mulți din cei care au scris după el. A tins mai degrabă să înviorezе tradiția în cadrul căreia a scris, în timp ce poeții „marii generații" au dat trecutului o forță nouă.

E important faptul că M. L. Rosenthal tratează poezia anglo-americană ca un mare tot, cu aspecte variate și multiple, în care valorile și influențele au trecut nu o dată oceanul. Marele val al poeziei moderne în limba engleză din deceniile al doilea și al treilea ale secolului a fost în mare măsură american în aspectele sale esențiale. Dar o dată cu W. H. Auden și cu poeții „Stîngii" versul britanic își reafirmă forța exploratoare. În altă ordine de idei poeții americani sînt mai „experimentali" decît colegii lor britanici. M. L. Rosenthal găsește explicații (la care subscriem) în preocuparea permanentă a acestora de a descoperi sau crea un mit american, preocupare generată de lipsa unei tradiții vechi în gîndirea politică și socială, ale cărei filoane să dea posibilitatea gînditorului liber să exploreze poetic realitatea. Astfel, sprijinindu-se pe propria ingeniozitate, mai mult decît un european, ei încearcă să reinventeze limba, care e engleză la urma urmei, deoarece poetul american nu are sentimentul de siguranță al englezului față de instrumentul artei sale (p. 140). De aici arta foarte individuală pe care au modelat-o Marianne Moore și E. E. Cumings.

După Rosenthal, poezia majoră modernă caută un balsam, o ieșire pentru o civilizație în agonie prin „renaștere și înviere individuală". Mijloacele posibilei salvări variază de la poet la poet, încercarea rămînînd încă tărîmul principal al luptei sale, în timp ce accentele sociale se fac tot mai simțite.

Cartea lui M. L. Rosenthal este un instrument folositor și necesar celui care se pleacă cu interes asupra poeziei engleze și americane, atît de bogată și importantă pentru întreaga poezie a secolului nostru. Alături de toate celelalte încercări — ne referim la cele de tipul „Interpreting Literature" sau „Understanding Poetry", sau la studii de felul cărții discutate — scrise în majoritate de universitari, ele denotă dorința sinceră a oamenilor de litere de a stabili o punte de legătură între poezia aparent inaccesibilă, dar încărcată de sensuri, a lumii moderne și publicul larg cititor.

IOAN POPA

Meyers Taschen Lexikon. Literaturen der Völker der Sowjetunion.

Colecția Meyers Taschen Lexikon s-a îmbogățit cu o elegantă, sub aspect grafic, și utilă lucrare consacrată literaturilor popoarelor sovietice, rod al eforturilor puternicului colectiv de slaviști, în speță rusiști, existent în momentul de față în Republica Democrată Germană*.

De altfel, prezenta lucrare nu este singura care atestă posibilitățile acestui colectiv, format în marea lui majoritate din cercetători relativ tineri. O serie de conferințe cu participare internațională, consacrate, de pildă, creației lui M. Șolohov (Leipzig, 1965), K. Fedin (Güstrow, 1967), problemelor actuale ale literaturii sovietice contemporane (Halle, 1966), se-

* Literaturen der Völker der Sowjetunion. Mit 16 Phototafeln. Herausgeber Prof. Dr. Harri Jünger. VEB Bibliographisches Institut. Leipzig (1967), 439 p.

siunea jubiliară închinată celei de a 50-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie (Jena, 1967), o serie de culegeri tematice sau cercetări monografice dedicate creației unor scriitori ca M. Șolohov, K. Fedin, A. Tolstoi, A. Serafimovici — toate confirmă posibilitățile acestui colectiv. Însuși lexiconul în cauză se înscrie în aria unor lucrări, apropiate oarecum de problematică, editate prin forțele slaviștilor germani. Menționăm în acest sens trei lucrări apărute în același an, deosebit de fertil, după cît se pare, sub aspectul realizărilor: *Lehrbriefe für das Fernstudium. Sowjetliteratur*. Potsdam, 1967; *Moderne sowjetische Prosa. Vom Beginn der fünfziger Jahre bis zur Gegenwart*, Berlin, 1967 și, mai ales, solida monografie *Handbuch der Sowjetliteratur (1917—1965)*, Herausgegeben von N. L u d w i g. — 1967, 680 p.

Abordînd prezentarea literaturii sovietice ca o literatură multinațională, colectivul de autori, aflat sub conducerea prof. dr. H. Jünger, el însuși cunoscut ca un asiduu cercetător al literaturii sovietice ruse și al creației lui Alexei Tolstoi în special, s-a înscris pe direcția celor mai recente cercetări în acest domeniu, inițiate în U.R.S.S., Franța sau Cehoslovacia, unde, — ne referim la cea din urmă — un lexicon de tip similar, limitat însă, în timp, la perioada sovietică (1917—1964) apărea în 1966: *Slovnik spisovatelu narodu SSSR*, Zpracoval kolektiv autoru pod vedenım J. B e c k i, M. D r o z d y, M. H r a l y a V. Z i d l i c k o h o, „Svet sovetu“, Praha, 1966, 551 p.

Indubitabil, lexiconul editat la Leipzig a utilizat experiența cercetărilor întreprinse pînă la el, constituind într-un sens, cel puțin în privința celor realizate în R. D. Germană, un bilanț, o confirmare a nivelului atins și a potențialului științific de care dispune corpul de slaviști germani. La elaborarea lui au colaborat 17 cercetători din patru centre universitare ale R. D. Germane: Leipzig (Dr. G. Dudek, Dr. R. Eckert, Dr. E. Hexelschneider, Dr. K. Kasper, Dr. R. Opitz, N. Sillart, Dr. G. Warm), Jena (Dr. H. Gründler, Dr. B. Hiller, Prof. Dr. H. Jünger, Dr. G. Schaumann, Dr. M. Wegner), Halle (Prof. Dr. W. Beitz, Dr. H. Rennert, Dr. H. Schmidt, E. Trautman) și Erfurt (Dr. H. Fliege). Dificultățile care au stat în calea unei asemenea întreprinderi au fost, fără îndoială, numeroase, ele avîndu-și sorgintea, în primul rînd, în materialul vizat, care acoperă o vastă arie în timp și în spațiu, depășind cu mult limitele literaturilor slave: de la Rudaki, poet la Curtea din Buchara, considerat printre întemeietorii literaturilor tadjice și persane — spre a cita un singur exemplu — și pînă la contemporanii noștri A. Soljenițîn, V. Axionov sau E. Evtușenko, avem într-adevăr de-a face cu un mileniu de istorie literară.

În prima lui parte (pp. 11—119) lexiconul înfățișează tablourile succinte, dar în genere complete, surprinse în momentele lor esențiale, ale unui număr de 15 literaturi, aparținînd la tot atîtea popoare aflate astăzi pe teritoriul Uniunii Sovietice: rusă, armeană, azerbaidgeană, bielorusă, estoniană, gruzină, cazahă, kirghiză, letonă, lituaniană, moldovenească, tadjică, turkmenă, ucraineană și uzbecă — toate prezentate în principalele lor etape de dezvoltare, de la origini pînă în contemporaneitate.

Principala pondere revine aici literaturii ruse (pp. 11—63), a cărei prezentare este semnată de Dr. M. Wegner, și respectiv, pentru epoca sovietică, de redactorul volumului, Prof. Dr. H. Jünger. Este o prezentare echilibrată, obiectivă, poate insuficient de nuanțată în anumite momente, dar situată, în general, în limitele atinse de cercetarea literară în domeniul respectiv.

În continuare, volumul prezintă cca. 540 de articole consacrate principalilor reprezentanți ai tuturor literaturilor sovietice, nu numai ai celor menționate deja, cît și explicării unor fenomene literare specifice sau unor acțiuni avînd o anumită tangență cu acestea, și mai puțin accesibile cititorului străin, cum ar fi, de pildă, „Școala naturală“, „Bîlinele“, „Narodnicii“ etc.

O surpriză plăcută o constituie aici reîntîlnirea unor nume de autori care, frecventînd în unele cazuri doar incidental tărîmul creației literare și fără a fi consemnate ca valori autentice de către istoria literară, au avut totuși o mare priză într-o anumită perioadă. Am putea cita în acest sens pe Nikolai Ogniov, autorul acelui „Jurnal al lui Kostea Reabțev“, apărut și la noi între cele două războaie mondiale, pe Vera Figner, Alexandra Kollontai sau, poate în mai mică măsură, chiar pe Larissa Reisner.

Desigur, figurile proeminente, fie că e vorba de clasici, fie de contemporani, dețin aici, la proporțiile impuse de specificul volumului, un loc corespunzător celui ocupat de ele în procesul literar. Unele mici scăpări de ordin redacțional (cum ar fi, de exemplu, confundarea în titlu a prozatorului contemporan Boris Bednîi cu poetul Demian Bednîi, sau dubla reproducere a articolului rezervat poetului Alexei Kastev) nu anulează, se înțelege, valoarea de informație a cărții.

Volumul se încheie cu o bibliografie selectivă a lucrărilor publicate de către slaviștii germani în ultimul deceniu. Pornind de la faptul că importanța unei lucrări cum este cea de față rezidă, în primul rînd, nu atît în nota personală concretizată în judecăți de valoare asupra creației sutelor de autori prezentați (mult mai frecvente totuși în lucrarea menționată a cercetătorilor cehoslovaci), deși eforturile depuse de colectiv se fac simțite și în această direcție, cît mai ales în concepția ei generală, în structura ei și în volumul și exactitatea datelor expuse, considerăm că prezentul lexicon constituie un prețios mijloc de informare rapidă în numeroasele și complexele probleme abordate, în vederea eventualei lor aprofundări ulterioare. Acesta este tocmai motivul care ne-a determinat să-l semnalăm aici, el coincizînd totodată cu intenția mărturisită a autorilor care, adresîndu-se — prin redactorul lucrării — „profesorilor, studenților, elevilor și multor altor cititori interesați“, declară cu modestie în „Cuvîntul înainte“ că s-au străduit să le ofere tuturor doar „un imbold spre a merge cu lectura mai departe“.

MIRCEA CROITORU

A Magyar Nyelvjárások Atlasza (Atlasul dialectelor maghiare). I. Rész. (1—192. térképlap). Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968. A magyar nyelvatlasz munkaközösségének közreműködésével szerkesztette Deme László és Imre Samu.

Lingvistica maghiară a pornit să se achite de o mare și veche datorie a sa prin publicarea primului volum al atlasului dialectelor, proiectat în șase volume cuprinzînd circa 750 000 de date culese de la peste 12 000 de informatori din 395 de localități și însumînd 1162 de hărți. Deși încă la sfîrșitul secolului trecut și la începutul secolului nostru au apărut unele studii în legătură cu răspîndirea teritorială a elementelor lexicale, fiind publicate chiar și hărți oglindind unele fenomene, problema elaborării atlasului lingvistic maghiar a fost pusă numai în 1929. Acest proiect a intrat în faza realizării sale abia în 1949, cînd Institutul de Lingvistică al Academiei Maghiare de Științe și-a înscris în planul de lucru întocmirea atlasului. Rodul acestei munci temeinice — bazată pe o largă informare și aflată la nivelul lingvisticii moderne, pregătită și realizată de excelenți specialiști — este acest frumos volum, cu date bogate și sigure, redactat pe fundamentul celor mai moderne principii.

Chestionarul atlasului a fost întocmit în conformitate cu unitățile sistemului general al limbii. Întrebările incluse în cele două volume ale chestionarului au fost alese și grupate după domenii în așa fel ca primul volum să conțină cu precădere material fonetic și morfologic completat cu cîteva întrebări referitoare la sintaxă, iar volumul al doilea, întrebări care servesc la stabilirea răspîndirii teritoriale a materialului lexical. Cercetarea fenomenelor fonetice și morfologice se poate face astfel pe baza unui material bine ales, reprezentativ, care reliefează caracteristicile tuturor dialectelor maghiare. Referitor la lexic, autorii au inclus în chestionar un material care face posibilă studierea vocabularului după principii moderne.

Numărul și repartiția punctelor au fost stabilite în funcție de numărul populației și de mărimea teritoriului. Ancheta a fost efectuată în 395 de localități, dintre care 68 se găsesc în țările vecine cu R. P. Ungară. Majoritatea punctelor sînt așezări locuite de agricultori, dar chestionarul a fost folosit și în cîteva orașe de provincie. În felul acesta devine posibilă și cercetarea stratificării lingvistice. Dar din punctul de vedere al studierii stratificării, a diferențelor de generații, nu este indiferent nici faptul că materialul adunat a fost furnizat de aproximativ 12 000 de informatori. În înregistrarea răspunsurilor, autorii au căutat ca pe lîngă notarea impresionistă să semnaleze și frecvența

cuvintelor pentru a putea fi distinse formele mai des întîlnite de cele care se aud mai rar. Anchetatorii, înainte de a porni la lucru, au făcut multe exerciții și anchete provizorii pe teren în vederea uniformizării metodelor. Din colectivul condus de acad. Bárczi Géza au făcut parte Benkő Loránd, Deme László, Imre Samu, Kálmán Béla, Kázmér Miklós, Keresztes Kálmán, Lőrincze Lajos, Végh József. De obicei, în aceeași localitate au lucrat concomitent doi anchetatori. Și controlul a fost efectuat în același mod.

Materialul Atlasului conține date referitoare la diferitele domenii ale vieții poporului: din domeniul agriculturii și al uneltelor de agricoltură, cultivarea plantelor, creșterea animalelor domestice, precum și din domeniul lexicului privind construirea caselor, alimentația și îmbrăcămintea maselor populare. Volumul publicat acum oferă, pe 192 de hărți, o parte din materialul lexical privitor la agricultură. Seria hărților este precedată de informații cu caracter introductiv: lista alfabetică a cuvintelor-titlu, legenda semnelor utilizate, înșirarea localităților anchetate potrivit siglei pe care o poartă hărțile unde apar, lista alfabetică a localităților. În sfîrșit sînt date harta fizică a teritoriului și harta de bază, împărțită în pătrate, cu punctele anchetate, purtînd fiecare cîte un număr. Punctele anchetate aflate pe teritoriul țărilor vecine sînt date în cadru separat, și nu întotdeauna potrivit cu poziția lor geografică. Și numerotarea lor se face separat.

Majoritatea hărților publicate au un caracter lexicologic. Sînt relativ puține cele care poartă semnul „fonetic" sau „morfologic". Cuvîntul titlu este urmat de traducerea lui în limba franceză, de semnul geometric care indică frecvența utilizării și de o siglă de clasificare a hărții (LEX. = lexicologic, FON. = fonetic, MORF. = morfologic). După acestea urmează întrebarea dinainte formulată, pusă în timpul anchetei în legătură cu termenul căutat și uneori și un desen ilustrativ. Notele sînt așezate într-un chenar aparte. Ele dovedesc prin bogăția lor că și ancheta de control a fost pregătită și efectuată cu multă grijă. Totodată se completează prin ele și materialul cartografiat.

Chiar și primul volum al acestei lucrări de mari proporții demonstrează cu prisosință că atlasul lingvistic este depozitul unui imens tezaur de limbă și va contribui la un nou avînt al activității lingvistice maghiare, la dezvoltarea diverselor ramuri ale lingvisticii maghiare și comparate și chiar la progresul altor științe care valorifică rezultatele obținute de lingvistică. Dar înainte de toate, se poate aștepta de la el cercetarea intimă, multilaterală a dialectelor maghiare, clasificarea după criterii variate a fenomenelor, clarificarea unui mare număr de probleme încă nerezolvate.

Din punctul de vedere al conținutului, volumul este o mărturie a devotamentului și a competenței colectivului de muncă și a redactorilor; iar pentru realizarea lui tehnică, meritele îi revin colectivului Editurii Academiei Ungare. Volumul este o expresie strălucită a unei munci de zece ani, plină de trudă și abnegație.

MÓZES GÁLFFY

Einführung in die Methodik der Stiluntersuchung (Introducere în metodica cercetării stilului), editată de un colectiv de autori sub conducerea lui Georg Michel, Berlin, Editura „Volk und Wissen", 1968, 220 p.

Această lucrare vine să umple, destul de tîrziu de altfel, un gol ce s-a făcut simțit de multă vreme în publicațiile din R.D.G. privitoare la probleme de stilistică. De la apariția volumului Elisei Riesel[1], discutabil sub anumite raporturi, cercetătorii marxiști de limbă germană nu au mai publicat nici o lucrare reprezentativă în acest domeniu. Evident, facem abstracție de îndreptarul — de interes strict limitat — destinat ziariștilor și scriitorilor tineri, întocmit de Dieter Faulseit și Gudrun Kühn[2], pe baza stilisticii Elisei Riesel, ca și de numeroasele articole — de proporții reduse tratînd probleme izolate — apă-

---

[1] Elise Riesel, *Stilistik der deutschen Sprache*, Moscova, 1959, ed. a II-a 1963.

[2] Dieter Faulseit / Gudrun Kühn, Stilistische Mittel und Möglichkeiten der deutschen Sprache, Halle / Saale 1961, 1963, 1967.

rute, răzleț, în periodicele din R.D.G. Acestea din urmă, nu lipsite de interes, sînt, în cea mai mare parte, greu accesibile în special cititorului străin.

Ca urmare, noua apariție editorială a germaniștilor din Potsdam este bine venită. Lucrarea își propune să fie o introducere sistematică și teoretic fundamentată în metodica cercetării stilistice a textelor. Obiectivul ei principal este pe de o parte creerea bazei teoretice necesare caracterizării complexe a textelor, pe de altă parte construirea premiselor fundamentale ale analizei critice, estetico-literare și lingvistico-psihologice a textelor. Scopul îi este învederat practic. Cu toate acestea ea subliniază energic importanța disputei teoretice, respectiv a definirii riguroase a noțiunilor, arătînd că angajarea de principiu este cu atît mai necesară cu cît stilistica actuală continuă să fie bîntuită de tendințe subiectiviste și practiciste. Concepția cărții, trebuie subliniat, se bazează pe o revizuire critică a stilisticii tradiționale. Autorii încearcă să dezvolte un sistem de noțiuni și metode de cercetare, utilizabile practic, de către profesorul de limbă și literatură, de către criticul literar și de către filolog.

Lucrarea nu pornește de la mijloacele și categoriile lingvistico-stilistice, ci de la texte. Ea cuprinde o parte teoretică, mult mai importantă pentru noi *(Bazele teoretice ale cercetării stilistice)* și o parte practică *(Modele și exerciții de cercetare stilistică)*. Valoarea deosebită a primei părți constă în aceea că ea delimitează — în primul rînd — faptele de natură stilistică, lămurind conținutul și sfera noțiunilor de bază și fundamentînd metodica cercetării stilistice. Problema centrală a părții teoretice se referă la esența stilului, implicînd, în ultima analiză însăși chestiunea definirii lui. Sînt analizate din unghi semantic, formal și psihologic, definițiile — abundente în literatura germană de specialitate — a noțiunii de stil. Autorul părții teoretice — Georg Michel — previne, în mod special, asupra primejdiei de a considera stilistica limbii doar ca acumulare, ca însumare de elemente lexicologice, gramaticale, etc. Stilistica nu este, pe de altă parte, afirmă autorul, nici un „domeniu periferic" al lingvisticii, ea avîndu-și obiectul ei propriu de cercetare. Acesta din urmă, o dată limpede definit (autorul însuși face o încercare de acest fel) va consacra stilistica ca disciplină autonomă. Pentru a defini noțiunea de stil, G. Michel pornește de la cele două accepții ale noțiunii de limbă: limba ca realitate (textul vorbit, vorbirea) și limba ca posibilitate, ca sistem al semnelor lingvistice. Noțiunea de stil se limitează, după părerea autorului, doar la utilizarea limbii ca realitate. Din acest motiv G. Michel va utiliza denumirea de *Redestil* (stil de vorbire). Această definiție, spre deosebire de aceea a Elisei Riesel, nu încorporează actul vorbirii în sine. *Redestilul* este privit exclusiv ca un rezultat al actului vorbirii, ca o componentă a fenomenului empiric al vorbirii, el necoincizînd, deci, nici cu noțiunea de „parole" a lui Saussure.

În continuare, G. Michel se ocupă de variantele *facultative* ale vorbirii, ca elemente fundamentale ale stilului. Nu toate variantele vorbirii sînt, afirmă autorul, fenomene stilistice. Dar întrucît orice act de vorbire conține elemente facultative, implicit orice act de vorbire va avea stil. Atributul „stillos", „ohne Stil" (fără stil) devine astfel un nonsens. Acest punct de vedere — împărtășit și fundamentat în repetate rînduri și de Elise Riesel — desparte pe G. Michel de numeroși alți cercetători printre care și Wolfgang Kayser[3].

Capitolele următoare sînt consacrate elementelor stilistice sau factorilor de limbă cu valoare stilistică, precum și combinării lor în categoria „trăsături stilistice" *Stilzüge sind die auf Häufigkeit, Verteilung und Verbindung der Stilelemente beruhenden charakteristischen Besonderheiten des Stils*, p. 42). Dar esența cercetării stilului nu constă în enumerarea elementelor stilistice ci în descoperirea ordinii lor interne. Prezentînd în continuare diferite principii de clasificare, autorul trece în revistă noțiuni ca *„Individualistil"* *„Gattungs-*respectiv *„Genrestil"*, *„Epochenstil"*, *„Gruppenstil"* ș.a. insistînd mai mult asupra categoriei *„Funktionalstil"*. În această ordine de idei, G. Michel pune sub semn de îndoială sistemul închis al stilurilor funcționale preconizat de E. Riesel, alăturînd acestei tipologii altele, la care numărul este nelimitat și pe care autorul le numește tipuri stilis-

[3] Conf. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, ed. a IV-a, Bern 1956, p. 292.

tice *deschise* (offene Stiltypologien), de exemplu tipologia stilurilor individuale.

Afirmațiile privind normele stilistice se bazează pe lucrările anterioare ale lui W. Steinitz, R. Klappenbach și J. Scharnhorst și nu aduc, de fapt, nimic nou. În acest context se ridică întrebarea dacă într-adevăr vocabularul nazist — fiind vorba de un „lexic la modă" (Modewörter), a cărui existență s-a epuizat aproximativ în cursul unui deceniu, ceea ce în raport cu istoria vocabularului reprezintă foarte puțin — poate fi socotit o categorie aparte. Căci chiar dacă în literatura epocii și în cea imediat următoare el a avut un rol stilistic de loc neglijabil, în momentul de față, vocabularul nazist este doar un arhaism. Din aceste motive considerăm mai adecvată includerea acestor cuvinte în categoria *veraltete Wörter* (cuvinte perimate), sau lărgirea categoriei de arhaisme, creată de autori, pînă în a cuprinde toate cuvintele la modă depășite *(veraltete Modewörter)*, deci nu numai pe cele naziste.

Cercetarea stilului, căreia i se consacră următorul capitol, este definită, înainte de toate în raport de ceea ce autorul numește creație stilistică *(Stilgestaltung)*. G. Michel este de părere că esența cercetării stilistice constă în analiza sistematică și în prezentarea adecvată a elementelor stilistice și a conlucrării lor într-un text dat (exprimare orală sau scrisă). Cercetarea stilistică — se afirmă — nu poate fi identificată în ultimă instanță nici cu analiza stilistică (în sensul strict al cuvîntului), deoarece scopul cercetării stilistice a unui text nu constă doar în descompunerea textului pentru a-i pune în evidență elementele stilistice. Stilul unei opere artistice poate fi înțeles doar atunci cînd analiza este completată de sinteză, cînd la sfîrșitul 'analizei' stilistice se face o expunere logică a raporturilor și a conlucrării elementelor stilistice stabilite de analiză. Termenul tradițional de 'analiză stilistică' poate fi interpretat doar în acest sens.

În continuare, lucrarea se ocupă de problema fundamentării teoretice a metodicii cercetării stilistice începînd prin a critica sever, subiectivismul și practicismul care au stăpînit acest domeniu spre paguba spiritului științific. În capitolul consacrat acestei chestiuni se atrage atenția asupra primejdiei înțelegerii pur intuitive a stilului. În această privință G. Michel se distanțează de metoda lui Wolfgang Kayser[4]. El cere cercetării științifice a stilului să înfățișeze factorii de limbă empirici pe care se bazează anumite trăsături de stil, precum și raporturile cantitative și calitative dintre acești factori de limbă. Totodată cercetarea stilistică, va trebui să arate care sînt principiile de organizare ce stau la baza celor mai diferite elemente stilistice ale unui text. Cercetarea științifică are, inerent, mai multe șanse decît metoda intuitivă de a analiza complex un text, oferind totodată garanția unei interpretări cît mai obiective cu putință.

În aceeași ordine de idei G. Michel arată că interpretarea trebuie să țină seamă și de factori externi, cum ar fi „contextul de circumstanță" și „contextul cultural" *(cultural background)*. Izolarea textului literar de „contextul său de circumstanță" ar netezi — afirmă autorul — calea unor interpretări speculative. Spre deosebire de autorii care aplică metode și categorii proprii în cercetarea stilistică a diferitelor texte[5], G. Michel se pronunță pentru o generalizare a metodelor utilizate în acest domeniu. El preconizează următoarele etape metodice: 1. Cercetarea întregului context. 2. Cercetarea elementelor stilistice. 3. Descrierea stilului. Fiecare din aceste etape este explicată pe larg. Toate își găsesc aplicarea practică în partea a doua a cărții. Această parte, deși se compune din lucrările a trei autori: Georg Michel, Günther Starke, Franz Graehn, este riguros unitară. Ea oferă interpretări de texte ca modele și exerciții pentru elevi și studenți. Fragmentele de text sînt, în cea mai mare parte, pagini de beletristică (Th. Mann, J. R. Becher, H. Kant, B. Brecht, H. Mann, L. Feuchtwanger etc.). Nu sînt analizate texte mai vechi a căror înțelegere temeinică depinde de cunoștințe de istorie a limbii. Analizele se caracterizează printr-o foarte minuțioasă tratare a textului, acordîndu-se o atenție deosebită mai cu seamă trăsăturilor stilistice lexicale.

Cercetarea stilistică a mijloacelor fonetice oferă bun prilej pentru discutarea cazurilor de motivare fonetico-fono-

---

[4] ibid. p. 329.

[5] conf. E. Kerkoff, *Kleine deutsche Stilistik*, Bern / München, 1962.

logică a sensului cuvintelor. Autorii recomandă multă prudență în tratarea onomatopeelor. Cititorul e continuu prevenit asupra primejdiei ce ar decurge din izolarea planului fonetic de celelalte planuri ale limbii, în special de cel semantic.

Abundența citatelor, în această lucrare, ar putea suscita obiecții: autorii folosesc un număr mare de articole și analize parțiale publicate în periodice (ceea ce în sine reprezintă o dovadă de seriozitate în documentație), totuși cartea ar fi avut de cîștigat, dacă aportul înaintașilor ar fi fost valorificat critic, în loc să fie citat ad litteram. De asemenea preluarea interpretării continutului unor texte direct din lucrări de istorie literară e inadecvată. Interpretările sînt în unele cazuri redundante. O ediție ulterioară a acestei lucrări ar putea, spre pildă, fără pagubă, să renunțe la explicațiile privind sonetul (p. 120) sau la discutarea problemei expresiilor idiomatice, introdusă în analiza poemului lui J. R. Becher (p. 132—133).

În încheiere precizăm că, deși cu certe merite teoretice, cartea de care ne-am ocupat nu depășește în ansamblu nivelul unui foarte bun manual de curs mediu, motiv pentru care ea poate fi de mare utilitate în special elevilor.

EVEMARIE SILL

Al VI-lea congres internaţional al slaviştilor.

Printre evenimentele ştiinţifice de seamă ale anului 1968 — în domeniul filologiei slave — se înscrie al VI-lea Congres internaţional al slaviştilor, care a avut loc la Praga între 7—13 august. Numărul impresionant de peste 1800 membri din aproape 30 de ţări confirmă importanţa acestui eveniment. Majoritatea participanţilor au fost, fireşte, cei din ţara organizatoare, dar numeroşi au fost şi reprezentanţii altor ţări din Europa şi de pe alte continente.

În cadrul Congresului au fost dezbătute diferite probleme din domeniile: lingvistică, teorie literară, lingvistică literară, folclorul şi istoria popoarelor slave.

Secţia lingvistică a cuprins subsecţiile: structura fonologică şi morfologică a cuvîntului în limbile slave şi evoluţia sa istorică, tipurile de construcţie a propoziţiei din limbile slave, probleme ale analizei comparativ-istorice şi tipologice a lexicului slav, problema standardizării limbilor literare slave, sarcinile şi perspectivele cercetărilor dialectale ale limbilor slave, problema contactelor lingvistice dintre limbile slave şi dintre acestea şi limbile neslave, în care au fost dezbătute şi probleme privitoare la structura silabei, structura vocabularului, dialectologia slavă, accentologie, semantică, derivaţie, etimologie, limba slavă veche, traducerea automată etc.

În secţia de literatură comunicările s-au încadrat în următoarele probleme: literaturile slave în cuprinsul literaturii mondiale, relaţii între literaturile slave, renaşterile naţionale, şcolile literare şi diferenţierea stilistică în literatura slavă contemporană etc.

Comunicările de folclor au urmărit balada populară slavă, sistemul de genuri ale folclorului slav, clasificarea şi catalogarea lor, studiul comparativ al epicii populare etc.

Ţara noastră a fost reprezentată de o delegaţie de aproape 50 de participanţi (membri), condusă de regretatul acad. prof. Emil Petrovici şi acad. prof. Al. Rosetti. De la Universitatea noastră au prezentat comunicări: acad. prof. E. Petrovici, prof. dr. docent I. Pătruţ, lector dr. Maria Zdrenghea; au mai participat: conf. dr. Mircea Croitoru, lector dr. Alexa Ban, lector dr. Onufrei Vinţeler, lector Gh. Ciplea, asistenţi Grigore Benedek şi Jacob Máté.

În perioada congresului au fost acordate diferite distincţii, ca de exemplu titlul de doctor honoris causa al Universităţii Caroline unor slavişti de renume mondial (W. Doroszewski din Varşovia, Vl. Georgiev din Bulgaria, Roman Jakobson din S.U.A., V. Žirmunskij din Leningrad ş.a.). Renumitului slavist român acad. E. Petrovici i-a fost conferită placheta de aur „Josef Dobrovsky" de merite pentru ştiinţă şi omenire.

În cadrul Congresului s-a organizat o expoziţie cu publicaţiile de specialitate apărute după congresul precedent de la Sofia (1963). Numărul acestor publicaţii s-a ridicat la aproape 4.000, din 18 ţări, printre care şi România a expus publicaţii ştiinţifice valoroase.

Buna organizare şi succesul deplin al lucrărilor Congresului se datoresc muncii competente a Comitetului cehoslovac al slaviştilor, condus cu multă pricepere de acad. prof. Bohuslav Havránek.

GH. CIPLEA

Intreprinderea Poligrafică Cluj, 475/1969

În cel de al XIV-lea an de apariție (1969) *Studia Universitatis Babeș-Bolyai* cuprinde seriile:

matematică—fizică (2 fascicule);
chimie (2 fascicule);
geologie—geografie (2 fascicule);
biologie (2 fascicule);
filozofie;
științe economice;
psihologie—pedagogie;
științe juridice;
istorie (2 fascicule);
lingvistică—literatură (2 fascicule).

На XIV году издания (1969) *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* выходит следующими сериями:

математика—физика (2 выпуска);
химия (2 выпуска);
геология—география (2 выпуска);
биология (2 выпуска);
философия;
экономические науки;
психология—педагогика;
юридические науки;
история (2 выпуска);
языкознание—литературоведение (2 выпуска).

Dans leur XIV-me année de publication (1969) les *Studia Universitatis Babeș-Bolyai* comportent les séries suivantes:

mathématiques—physique (2 fascicules);
chimie (2 fascicules);
géologie—géographie (2 fascicules);
biologie (2 fascicules);
philosophie;
sciences économiques;
psychologie—pédagogie;
sciences juridiques;
histoire (2 fascicules);
linguistique—littérature (2 fascicules).